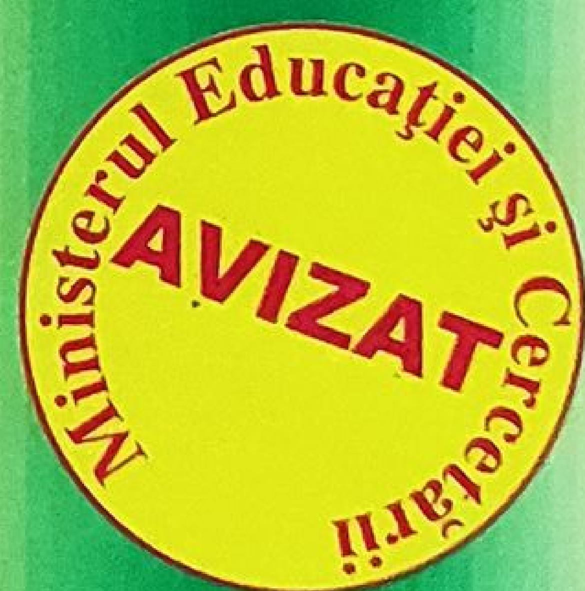
Limba și literatura română

clasa a IX-a

Hadrian SOARE
Gheorghe SOARE

Analize literare
Secvențe analitice
Informații biobibliografice
Situații de comunicare
Răspunsuri la exerciții
Sugestii pentru examenul de bacalaureat
Concepte operaționale



Îndrumător pentru noile manuale alternative


Editura CARMINIS

Hadrian SOARE

SAVIN BEATRICE

Gheorghe SOARE

LIMBA ȘI LITERATURA ROMÂNĂ

Clasa a IX-a

Îndrumător pentru noile manuale alternative

- Analize literare
- Secvențe analitice
- Informații biobibliografice
- Situații de comunicare
- Răspunsuri la exerciții
- Sugestii pentru examenul de bacalaureat
- Concepte operaționale

EDITURA CARMINIS
PITEȘTI

Copertă: **Giorgian Gînguț**

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

SOARE, HADRIAN

Limba și literatura română: clasa a IX-a – Îndrumător pentru noile manuale alternative/ Hadrian Soare, Gheorghe Soare.- Ed. a 2-a, rev. - Pitești: Carminis Educațional, 2005.

560 p.; bibliogr. 24 cm

ISBN 973-7826-47-7

I. Soare, Gheorghe

811.135.1(075.35)
811.135.1.09(075.35)

Redactor: **Cristina-Diana Neculai**
Tehnoredactori: **Alina Pieptea, Anamaria Vasiliu**
Corectură: **Gheorghe Soare, Hadrian Soare**
Revizie: **Carmen Joldescu**
Tehnoredactare computerizată: **Editura CARMINIS**

Tiparul executat la **Europontic Serv S.R.L. Cluj-Napoca**
Comenzile se primesc la
tel./fax: **0248/253022, 252467**
sau pe adresa: **Editura CARMINIS**
str. Exercițiu, bl. D 22, sc. B, ap. 1
cod 110242, Pitești, jud. Argeș
www.carminis.ro
e-mail: editura_carminis@yahoo.com

ISBN 973-7826-47-7

Cuvânt înainte

Deși mult discutate și discutabile încă, mereu amendate și amendabile în practica didactică, manualele alternative de limba și literatura română pentru clasa a IX-a, seria veche sau cea nouă, reprezintă totuși, în mod cert, o amplă carte a universurilor deschise. Diversitatea tematică propusă de noua programă de învățământ, caracterul deschis al modalităților de învățare, orientarea mai hotărâtă către realitățile lumii în care trăim, cu tot ce înseamnă cuceriri științifice, mediu informațional, problematică umană, fenomene artistice, depășesc simpla receptare, în sens tradițional, a textului exclusiv literar, bazată numai pe identificarea figurilor de stil și pe reconstituirea imaginii artistice create de acestea. Textul, inclusiv textul literar, devine, în lumea modernă, conceptul acaparator, integrator, definitoriu pentru semnele prin care acesta se proiectează într-un nou spațiu referențial, puternic informatizat, aflat într-o surprinzătoare dinamică.

Trăim într-o lume în mișcare, în care teoria informației și mijloacele tehnice modifică substanțial sistemele de referință și de reprezentare a relațiilor umane, care își creează noi forme de exprimare, de comunicare. Textul, cunoscut la obiectul de studiu de care vorbim îndeosebi ca text literar, nu-și diminuează, cum s-ar părea, importanța, ca simbol desuet al unei lumi revolute, ci își extinde sferele de reprezentare, împlinind, în mod neașteptat, căutări filozofice și literare mai vechi, dar de mare îndrăzneală vizionară. Lumea ca text, iată uluitoarea formulă asociativă pe care o propun noile modalități de reprezentare a teoriei informației, părând să acrediteze, într-o neașteptată reconsiderare, primordiala afirmație „La început a fost Cuvântul". Textul ca lume și lumea ca text („Cartea Lumii și Lumea Cărții sunt totuna" spunea scriitorul argentinian Jorge Luis Borges) reprezintă noua formulă de existență umană în condițiile globalizării și ale comunicării generalizate prin Internet. Se împlinește astfel o meditație seculară asupra textului, asupra cărții, în fond milenară, dacă ne gândim la marile cărți ale omenirii, la vechile epopei și, bineînțeles, la Cartea Cărților, la Biblie. Aprecierile, reprezentările și definițiile Cărții, cu timpul din ce în ce mai rafinate și mai profunde, își desăvârșesc astăzi, prin noile mijloace de comunicare, funcția creatoare primordială. Este extrem de instructivă și foarte utilă aserțiunea celebră a lui Mallarmé, aceea că „lumea există pentru a ajunge la o carte", traseu ascendent pe care omenirea a evoluat de la creația Lumii până la scrierea Cărții ce o cuprinde, mergând acum și în sens invers, de la text, textul din spațiul virtual al computerului, la crearea din nou a lumii informatizate.

Aceste mutații profunde din teoria cunoașterii și a informației nu diminuează, cum din păcate s-a crezut și se mai crede încă, rolul obiectului limba și literatura română în procesul de învățământ, ci, dimpotrivă, îl situează în centrul fenomenelor informaționale moderne, îi amplifică importanța, justificând cu atât mai mult necesitatea studierii cu o mai mare atenție a textelor prezentate în noile manuale. Marea diversitate de experiențe literare și de comunicare, interdisciplinaritatea accentuată a textelor pun elevii în fața unor noi orizonturi de cunoaștere, mai apropiate de propria experiență cognitivă și de realitățile lumii moderne. Textele ficționale și nonficționale se completează reciproc, ca unghiuri diferite de focalizare asupra aceleiași realități, deschise de astă dată mai mult, cum este și firesc, către lumea viitorului, în care multe dintre aspirațiile și utopiile actuale vor deveni realitate.

Experiența didactică de câțiva ani în folosirea noilor manuale demonstrează că nu este ușor să se asimileze, de către elevi și profesori, într-un timp atât de scurt, o nouă viziune de concepere a studierii limbii și literaturii române la clasa a IX-a. Există tendința de a se trece peste unele teme mai dificile, mai ales privitoare la jocurile pe calculator, la science-fiction, la experiențele literare postmoderniste, la interferența literaturii cu celelalte arte, la interdisciplinaritatea procesului de predare-învățare. Numărul mare de texte literare și nonliterare, varietatea lor

tematică accentuată, cerinţele de comunicare orală şi scrisă, de redactare continuă, solicită din partea participanţilor la procesul de predare-învăţare, deopotrivă profesor şi elev, informaţii din toate domeniile de cunoaştere, o deschidere mai mare către progresul ştiinţific actual, fără suspiciunea că acestea nu ar avea nici o tangenţă cu obiectul limba şi literatura română.

Cartea de faţă, nu tocmai uşor de redactat, din varii motive, unele arătate şi în rândurile de mai sus, îşi propune să faciliteze procesul de predare-învăţare, să prezinte variante de tratare şi de analiză literară la unele texte intrate pentru prima oară sub lupa abordării critice, să ofere sugestii, evident niciodată exhaustive, la numeroase exerciţii şi teme din manuale, să propună noi orizonturi de lectură şi de interpretare a operelor literare, să ajute, în condiţiile integrării clasei a IX-a în învăţământul obligatoriu, la formarea competenţelor de comunicare şi la mai buna pregătire a viitoarelor examene de bacalaureat.

Autorii

Manuale de limba şi literatura română aprobate de M.Ed.C. prin Ordinul nr. 3886 din 25.05.2004

ART	*Costache, Adrian; Ioniţă, Florin; Lascăr, M.N.; Săvoiu, Adrian*
CORINT 1	*Simion, Eugen (coordonator); Rogalski, Florina; Cristea-Enache, Daniel; Grigor, Andrei*
CORINT 2	*Iancu, Marin; Lăzărescu, Rodica*
EDP	*Dună, Ion; Dună, Raluca*
HUMANITAS	*Crişan, Alexandru; Papadima, Liviu; Pârvulescu, Ioana; Sâmihăian, Florentina; Zafiu, Rodica*
NICULESCU	*Ruşti, Doina*
ROSETTI	*Martin, Mircea (coordonator); Rădulescu, Carmen Ligia; Roşca, Elisabeta; Zane, Rodica*

Jocul şi literatura

Jocul este o activitate umană complexă, greu de cuprins într-o definiție unitară şi mulțumitoare, dată fiind marea diversitate a formelor sale de manifestare. S-au încercat abordări, definiri şi clasificări din cele mai diverse unghiuri de vedere: ontologic, psihologic, fiziologic. De la **jocurile sacre** şi **inițiatice** din preistoria omenirii până la **teoria jocurilor logice şi matematice** din contemporaneitate, materialul informativ este atât de vast şi de variat, încât dezarmează şi cele mai luminate şi metodice minți care s-au dedicat domeniului. O recunosc deschis exegeți de marcă, precum Johan Huizinga, în cunoscuta sa lucrare „**Homo ludens**" (1938), sau Roger Caillois, în „**Jocurile şi oamenii**" („**Les Jeux et les hommes**", 1958).

Jocul se poate clasifica în trei categorii subsecvente: **joc divin, joc al copiilor** şi **joc al oamenilor maturi**, prima categorie fiind şi cea mai importantă, pentru că următoarele derivă din aceasta. Potrivit lui Alain Gheerbrant şi lui Jean Chevalier, autorii unui prestigios „**Dicționar de simboluri**", „la origine jocul se leagă de sacru, ca orice altă activitate omenească, şi din aceasta derivă jocurile cele mai profane, cele mai spontane". Jocul divin este revelat de zei în fața umililor pământeni, pentru a observa reacții, sentimente, manifestări spirituale, modalități de evoluție a comunității primitive. **Războiul zeilor** este un joc primordial, fără victime, personajele angajate – protagoniştii teogoniilor – fiind nemuritori, în finalul luptelor retrăgându-se în spații oculte sau în palate îndepărtate, ca în poemul eminescian „**Memento mori**", unde îşi continuă jocul sub altă formă, lăsând cale liberă **noii generații de zei**. În literatura ştiințifico-fantastică actuală, acelaşi tip de joc se proiectează într-un viitor îndepărtat, ca în „**Ucigaşii de timp**", de Gérard Klein, în care **zeii timpului** prăbuşesc nave galactice prin vastul caier al unui timp de milioane de ani pentru a urmări destinul uman, pionii unei existențe efemere, şi relațiile ce se stabilesc între oamenii unor epoci diferite.

Jocurile oamenilor reprezintă, în esența lor, conştient sau inconştient, imitarea unui act divin, un efort de recreare a lumii, proiectat în diverse sisteme de referință. Omul încearcă să stăpânească spațiul, să modeleze universul, acest demers nefiind, totuşi, un act de creație, ci mai degrabă unul de imitație, pentru că, deocamdată, imensitatea cosmică nu poate fi învinsă de puterile omului. Şamanii triburilor primitive, dincolo de acuzația de şarlatanie, semnalată, printre alții, de Claude Lévi-Strauss în „**Antropologia structurală**", imitau şi ei, fără doar şi poate, un act divin, cum se întâmpla prin trezirea la viață a cuiva, prin procedee ce scapă logicii, rațiunii comune, sau prin alungarea duhurilor rele dintr-un trup bolnav, vindecare ce poate fi asimilată unei metode actuale de revigorare energetică. Proiectele de colonizare cosmică, imaginate de Marshall T. Savage, în „**Proiectul Milenium**", sunt tot un act de imitație divină, dar la o scară mai redusă, pentru că ele nu sunt capabile decât să schimbe ambientul unei planete, nicidecum să creeze lumea în integralitatea ei.

În cadrul **jocurilor de gândire**, şahul, de pildă, este tot un act de imitație divină, sugerând un efort de procesare infinită şi transcendentă a informației, pătrunderea în orizontul probabilului şi al calculului infinit al variantelor posibile.

Autenticitatea deplină a creației, de fapt a re-creării lumii, o are **jocul copiilor**. Aceştia nu sunt stăpâniți încă de convenții sociale şi de şabloane cognitive, de programarea, indusă voit sau întâmplător, de care suferă oamenii maturi, care au parcurs experiența istorică, de obicei aspră, sau scolastica modernă a sistemului de învățare. Copiii dau frâu liber imaginației, repetând involuntar actele primordiale, în timp ce mintea umană matură suferă de

limitarea la un dat cognitiv, structurat după principiul rotirii în cerc. La scară cosmică nu a existat niciodată un fapt originar produs de om, un moment astral prin care omul singur, spre exemplu, să-şi modifice coordonatele existenţei. De aceea, copiii recreează cu mai multă autenticitate jocul divin, fiind mai sinceri în manifestări, nerestricţionaţi de convenţiile sociale, care diminuează spiritul inefabil al jocului. Jocul copiilor ignoră barierele temporale, ei dorind ca lumea imaginată să se împlinească instantaneu, contrar acţiunii adulţilor, care tind să temporizeze acţiunile, printr-o raţionalitate mai puţin creatoare. În acea clipă de graţie în care copilul tinde să repete actul divin este concentrată însăşi voinţa de putere transcendentă, cu şanse de reuşită în cotidianul banal al existenţei.

Pe scara aceasta ludică dintre divin şi profan, **jocul oamenilor maturi** se situează, după jocul divin şi cel al copiilor, în al treilea plan, fiind fie o încercare tardivă de retrăire a copilăriei, determinată de un sentiment tot mai acut de nostalgie, fie o imitaţie imperfectă a actelor primordiale. Este cunoscut faptul că jocurile copiilor, chiar războinice, sunt fără victime, ca şi jocurile sportive sau cele imitative, scenice, pantomimice, în timp ce multe dintre „jocurile" adulţilor sfârşesc adesea catastrofal, de pildă armatele puse în mişcare la scară planetară care se nimicesc reciproc. Iluzia omului în eternul conflict în care se află este subliniată, de altfel, de generalul prusac Karl von Clausewitz: „Nu lipseşte decât hazardul pentru a face din război un joc; iar de hazard războiul nu duce lipsă.". „Jucăriile" oamenilor maturi, avioane, tancuri, arme extrem de sofisticate, tehnici medicale inadecvate, provoacă mai mult rău decât bine. **Imitarea jocului divin** este lipsită de resursele necesare ca jocul să fie perfect: fără puterea zeilor, jocul uman, imperfect, neterminat, poate avea consecinţe dramatice. Până şi copiii urmăresc o finalitate benefică a jocului, încercând cu orice preţ să-l desăvârşească, să găsească răspunsurile adecvate la problemele existenţiale majore: de ce e soarele pe cer?, de ce mor oamenii?, cine e Dumnezeu?

Din punct de vedere formal, jocul copiilor seamănă cu al zeilor: întrebările sunt radicale şi răspunsurile trebuie să fie pe măsură. Imitarea fiecăreia dintre categoriile subsecvente acestei clasificări este dezastruoasă pentru nivelul inferior. Încercând să-i imite pe zei, oamenii constată că războiul se soldează cu victime, dar cu toate acestea practica războiului nu dispare. Dintre toate, **jocul politic** este cel mai tendenţios, fiind bazat pe disimulare şi pe demagogie. În romanul **„Împăratul muştelor"**, de William Golding, un grup de copii naufragiaţi pe o insulă imită, pentru a supravieţui, societatea umană, încearcă să supravieţuiască printr-o re-creare, o reîntemeiere a ei, dar lucrurile evoluează rapid spre primitivism, dictatură şi crime: copiii îşi aleg ca simbol un cap de porc şi încep să-i execute pe cei neputincioşi şi slabi sau pe cei care îşi manifestă spiritul raţional şi liber.

În acest ansamblu de mare diversitate formală şi regizorală, cele mai numeroase sunt **jocurile imitative**, după cum spun Jean Chevalier şi Alain Gheerbrant: **jocuri funerare, jocuri războinice, jocuri cu sine.** Jocurile societăţii moderne, potrivit lui Mircea Eliade, sunt o „religie degradată"; ele nu mai au puterea creaţiei originare, dar oferă omului modern iluzia că participă la un act hierofanic. **Jocurile logice** sunt **restrictive**, întrucât, având un grad ridicat de abstractizare, sunt accesibile numai unor inteligenţe superioare şi devin un mijloc abstract, aproape superfluu de exersare a minţii, veritabile „jocuri cu mărgele de sticlă", ca în celebrul roman al lui Hermann Hesse **„Jocul cu mărgele de sticlă"** (**„Das Glasperlenspiel"**, 1963).

Prin imensul spaţiu imaginar pe care îl proiectează, literatura este o expresie evidentă a jocului minţii, asumându-şi o incontestabilă **componentă ludică**. Acest lucru se observă mai întâi printr-o tematică explicită, axată pe joc şi joacă, în care se înscriu, de-a lungul timpului, opere literare remarcabile. Chiar **„Iliada"** este un **joc de-a dragostea şi de-a războiul**, interferente, din perspectivă mitică, cu jocul zeilor, care dirijează după bunul plac destinele oamenilor. **„Satyricon"** al lui Petronius şi **„Soldatul fanfaron"** (**„Miles gloriosus"**), de Plaut, introduc de timpuriu satira, **jocul măştilor**, o complexă recuzită a abordării ironice şi comice a

realului. Jocul în literatură se aliază deseori, prin tema **lumii ca teatru**, cu perspectiva comică și ludică asupra realității, pe care o exploatează, în diverse registre, adevărate capodopere literare: **„Decameronul“** lui Boccaccio – prin **jocul erotic**, **„Don Quijote de la Mancha“**, de Cervantes – prin **jocul cavaleresc al imaginației**, **„Gargantua“** și **„Pantagruel“** ale lui Rabelais, marile piese de teatru ale lui Shakespeare, epopeea „eroi-comică“ **„Țiganiada“**, de Ion Budai-Deleanu – ilustrând **jocul întemeierii statale**, **„Jucătorul“** lui Dostoievski – **jocul ca patimă și ca infern**, de care se eliberează în cele din urmă însuși autorul, **„Jucătorul de șah“**, de Stefan Zweig – **jocul rațiunii** în raport cu infernul concentraționar, **„Jocul de-a vacanța“**, de Mihail Sebastian – **jocul de-a dragostea**.

Literatura însăși este un **joc al timpului și al spațiului**, al mișcării epice semnificative, al epocilor și al modelor. Poezia e **un joc de cuvinte** care creează un spațiu imaginar de o complexitate fascinantă. William Shakespeare este un mare maestru de ceremonii, care orânduiește destine, pune în mișcare mari tragedii, proiectează către eternitate lumi nepieritoare. Corelația spațiu-timp se restrânge sau se mărește în funcție de tipul de literatură specific epocii de creație. Balzac, ca „secretar al realității“, inventează o întreagă lume, verosimilă, paralelă cu aceea reală, cuprinsă într-o vastă **„Comedie umană“**. Literatura fantastică și cea de anticipație au, pe temeiul verosimilului în artă, un suport real și, de cele mai multe ori, preced realitatea viitoare. **Jocul** propus de acest tip de literatură, în special de science-fiction, este de **a prefigura viitorul** sau de a stabili **realități fictive**, **utopii politice, sociale sau tehnologice**, uneori confirmate de evoluția societății umane și de cuceririle științei și tehnicii. (***H.S.***)

ADDENDA

Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, 1969

„Jocul este, fundamental, un simbol al luptei, al luptei cu moartea (jocurile funerare), cu elementele (jocurile agrare), cu forțele potrivnice (jocurile războinice), cu sine (cu propria frică, slăbiciune, îndoială etc.). Chiar și atunci când nu urmăresc decât simpla plăcere, jocurile aduc strălucirea victoriei, cel puțin de partea învingătorului. Luptă, hazard, simulacru sau vârtej amețitor, jocul este un întreg univers, în care fiecare trebuie, cu șanse și riscuri, să-și afle locul; el este **nu numai activitatea specifică pe care o denumește, ci totalitatea figurilor, simbolurilor sau instrumentelor necesare activității respective, sau funcționării unui ansamblu complex**. Aidoma vieții reale, dar într-un cadru dinainte stabilit, jocul asociază noțiunile de **totalitate**, **de regulă** și **de libertate**... În Africa de Nord, anumite jocuri funerare, rituale și agonistice urmează jertfelor, parastaselor, cortegiilor funebre. Ele sunt în general exuberante, violente, rapide, brutale. Ele seamănă cu o destindere bruscă și cu o explozie a forțelor ce urmează unei concentrări. Ele marchează sfârșitul unui timp sacru și reintrarea în timpul obișnuit.“

TUDOR ARGHEZI

TUDOR ARGHEZI (1880-1961) Poet, prozator, publicist. Opera lui literară străbate mai tot veacul al douăzecilea, presărând, de-a lungul anilor, cele peste o sută de volume de poezie, proză, publicistică, teatru, expresie a unei capacități de creație extrem de prolifice, cele mai cunoscute fiind: **„Cuvinte potrivite“** (1927), **„Poarta neagră“** (1930), **„Cartea cu jucării“** (1931), **„Flori de mucigai“** (1931), **„Tablete din Țara de Kuty“** (1933), **„Cărticică de seară“** (1935), **„Cimitirul Buna-Vestire“** (1936), **„Versuri“** (1936), **„Ce-ai cu mine, vântule?“** (1937), **„Hore“** (1939), **„Manual de morală practică“** (1946), **„Bilete de papagal“** (1946), **„Una sută una poeme“** (1947), **„Prisaca“** (1954), **„1907 – Peizaje“** (1955), **„Cântare omului“** (1956), **„Stihuri pestrițe“** (1957), **„Frunze“** (1961), **„Cu bastonul prin București“** (1961), **„Poeme noi“** (1963), **„Cadențe“** (1964), **„Silabe“** (1965“), **„Ritmuri“** (1966), **„Noaptea“** (1967).

Un atât de vast spaţiu imaginar şi o tematică atât de diversă şi de bogată au făcut să se vorbească admirativ despre „fenomenul arghezian" (G. Călinescu), despre „miracolul arghezian" (Ov. S. Crohmălniceanu) sau despre „Marele Alpha" (Alexandru George), dar şi cu vădite accente contestatare, cel mai violent atac datorându-se altui mare poet al vremii, Ion Barbu, care punea creaţia lui Arghezi sub semnul „poeziei castrate" şi al „poeziei leneşe". Pe acest imens teritoriu, poetul străbate toate cărările lirice ale veacului, trăieşte toate experimentele poetice, pleacă, la debut, la numai 16 ani, sub semnul lui Macedonski şi al lui René Ghil, cu versuri **simboliste şi instrumentaliste:** „În zări,/ Cântări/ Trezesc/ Păduri" („**În zări**"), se îndreaptă apoi spre viziuni apocaliptice, de certă influenţă **expresionistă**, arde etapele, sincronizându-se deplin cu „spiritul veacului" şi urcând culmile poeziei moderne, limbajul poetic românesc înregistrând, prin el, o transformare profundă. „Arghezi, spune Ov. S. Crohmălniceanu (în „**Literatura română între cele două războaie mondiale**", Editura Minerva, Bucureşti, 1974, vol. II, p. 10), a deschis principalele drumuri ale poeziei româneşti interbelice. Miraculoasă e siguranţa cu care el a intuit aproape toate formulele liricii moderne. **Poezia fiorului religios, poezia sentimentului cosmic, poezia chtonică, poezia vizionară, poezia terorii mistice, poezia primitivităţii, poezia universului domestic, poezia răzvrătirii, poezia metamorfozelor materiei, poezia jocului, poezia ingenuităţii, poezia absurdului** îşi află punctele de plecare în opera lui. Arghezi e placa turnantă a liricii româneşti noi." (S.n.). Criticul literar mai subliniază fuziunea perfectă între tradiţie şi modernitate, impresia de „absolută autenticitate" a operei sale, în ciuda influenţelor diverse, o „putere aproape inepuizabilă de invenţie artistică", exercitată până la vârsta marilor patriarhi.

Invenţia cea mai notabilă din poezia lui Tudor Arghezi se află, desigur, în sfera limbajului poetic. Aici poetul manifestă o inventivitate inepuizabilă, îndrăzneli lexicale, morfologice şi sintactice prin care temele poetice dobândesc o profunzime inconfundabilă şi distincţia specific argheziană. Arghezi înnobilează limbajul poetic, introducând în domeniul marii arte cuvinte din toate sferele vocabularului, multe fiind evitate până la el, considerate inexpresive sau vulgare. „Din bube, mucegaiuri şi noroi/ Iscat-am frumuseţi şi preţuri noi", îşi anunţă poetul crezul estetic într-o definitorie artă poetică a sa, „**Testament**", proclamând **estetica urâtului** drept una dintre cele mai şocante surse ale creaţiei de frumos din literatura română. Lumea lui Arghezi, părăsită de creaţia divină, de un **deus absconditus**, un Dumnezeu ascuns, de nerevelat, în ciuda oricărui efort de cunoaştere, este **demitizată**, lipsită de mister, lăsată în voia neantului. Nu este de mirare că tristeţea şi resemnarea sunt sentimente dominante în această **subrealitate**, unde cuceririle noilor epoci nu vin să înlocuiască resemnarea eternă a omului părăsit, alungat din Paradis şi ajuns la capăt de drum. Fără puterea lui Dumnezeu, universul lui Arghezi, din înalt până în bolgiile infernului, este **bolnav**; chiar îngerii decad, se supun efectului temporal, simt şi ei „dumicarea timpului urât", ca în „**Heruvim bolnav**", din primul volum de versuri, „**Cuvinte potrivite**". Heruvimul se desprinde din **timpul-netimp**, începe să putrezească, să prindă bube. Trupul îngerului îşi pierde esenţa divină, **eterică, luminoasă, nonmaterială.** Natura însăşi e contaminată de această maladie coborâtă din ceruri, începând să semene cu tablourile lui Hieronymus Bosch: „S-au stârpit cucuruzii,/ S-au uscat busuiocul şi duzii,/ Au zburat din streaşina lunii/ Şi s-au pierdut rândunelele, lăstunii./ Ştiubeiele-s pustii,/ Plopii-s cărămizii,/ S-au povârnit păreţii. A putrezit ograda..." („**Duhovnicească**"). **Îngerii căzuţi** ai lui Arghezi nu suferă, ca în romantism, pedeapsa divină pentru nesupunere şi revoltă, ci, mai degrabă, ca şi la Blaga, în „**Paradis în destrămare**", ei refac tardiv calea decăderii omului din condiţia lui primordială, suferind, ca şi el, tot calvarul ostracizării şi al păcatului biblic.

Căderea, în poezia lui Arghezi, nu se opreşte însă la popasul în lumea comună; traiectoria ei continuă către zonele infernului, în care estetica urâtului atinge limite semantice insuportabile. **Poarta neagră**, metaforă dantescă a coborârii pe tărâmul celălalt, este locul unde

se duc toţi nefericiţii societăţii, deţinuţii politici, hoţii şi violatorii. Dacă Pământul este o închisoare mai mică, unde strigătele adresate acelui **deus absconditus** sunt rostite în van, **poarta neagră** devine locul unde toate cuvintele abjecte devin posibile, unde cele mai abominabile fapte se pot petrece. Omul a fost părăsit ca o fiinţă iremediabil supusă greşelii: „Fiin'că Dumnezeu ce-a vrut/ P'ormă nu i-a mai plăcut." („**Abece**", în „**Hore**"). Plictisit de avatarurile mizerabile ale fiinţei umane, Dumnezeu s-a retras undeva, departe, ca să nu-i mai audă strigătele disperate în pustie. Tărâmul chtonic, în „**Flori de mucigai**", devenit **inferis** prin această spălare pe mâini, este locul unde fiinţa este descompusă în bucăţele, ca în tablourile suprarealiste, de un neştiut chirurg al răului.

Pe această pantă cosmică a deriziunii umane, în care, între altele, divinitatea nu se mai arată de mult timp, Arghezi construieşte toposuri ale eludării destinului: **universul domestic**, **lumea boabei şi a fărâmei**, poezia jocului, **motivul erotic**, într-un spaţiu edenic inventat în plan terestru. „**Creion II**", „**Logodnă**", „**Căsnicie**" arată abandonarea omului în **universul domestic**, al bucuriilor de scurtă durată, unde celebrarea iubirii este aproape mistică, paroxistică, urmând ritualuri vechi.

Panteismul, figurat în poeziile în care caută cu desperare divinitatea în preajmă, în grădină, există şi în versurile erotice: fiinţa feminină este chtonizată, devine teren fertil: „Vrei tu să fii pământul meu/ Cu semănături, cu vii, cu heleşteu,/ Cu pădure, cu izvoare, cu jivini?" („**Logodnă**"), iar primirea miresei se face fără un ceremonial fastuos, într-un tărâm neindustrializat, bucolic, ea devenind crisalidă, prinsă de răsuflarea rece a gerului: „Vino să te ascund în trestii şi papuri/ Până-or sosi hainele din cufere şi dulapuri,/ Pantofii înalţi/ Cu care-ai să te-ncalţi,/ Ciorapii de sticlă de mătasă,/ Horbota moale, cămeşile fumurii de acasă./ Mâinile mele vor să te-mbrace/ În aromate, calde promoroace". („**Îngenunchiere**", în „**Cărticică de seară**").

Într-o lume demitizată, **domesticul** şi **ludicul nedivin** substituie marile aspiraţii, setea de absolut din „**Psalmi**", devin componente ale unei atmosfere dezesenţializate, unde desperarea se disimulează în factor de resemnare. O lume în care **animalierul, cotidianul** sunt ierarhizate pe nenumăratele trepte ale neîmplinirii nu poate fi decât una naturalistă: lucrurile sunt analizate din perspectiva omului de ştiinţă lipsit de imaginaţie, prea copleşit de teoria monadelor leibniziene. **Psihicul**, stăpânit de o asemenea avalanşă a „cunoaşterii depline", devine **monoton**, fără scăpare, supus tribulaţiilor unei realităţi minore. „Micşorata, subţiata şi nepipăita viaţă" („**Cuvânt**"), ce se perindă prin faţa noastră este alcătuită din mărunte fragmente („câteva crâmpeie", „o ţandără de curcubeie", „niţică scamă de zare", „pulberi de fum"), din „**firimituri de vieţi**". În „**Cărticică de seară**", lumea se transformă în una animalieră, supusă îmbătrânirii, prin opoziţie cu bolta cerească. În poezia „**Miez de noapte**", din „**Cuvinte potrivite**", versurile rămân ambigue, casele devin coteţe, iar destinul oamenilor este echivalent cu cel al păsărilor: „Şi pe când îmbătrâneşte,/ Lumea, jos, printre coteţe,/ Într-o nouă tinereţe/ Zilnic cerul nopţii creşte." („**Miez de noapte**"). Lumea banalizată, fără evenimente noi, seamănă cu aceea din romanele sud-americane, „**Toamna patriarhului**" de pildă, al lui Gabriel Garcia Marquez, în care dictatorul, stăpânul lumii terestre, sfârşeşte într-un palat inundat de păsări domestice.

Expulzat din adevăratul univers, unde energia vieţii este eternă, scriitorul se refugiază în lumea jucăriilor, nu lipsită de farmec, dar fără inconştienţa copiilor, având în plus reminiscenţa gustului amar al vieţii: „Toate cele mari şi vii/ Sunt făcute jucării/ Şi-au trecut prin făcătură/ Nouă, în miniatură." („**Parada**"). În „**De-a v-aţi ascuns**", însăşi **moartea devine un joc**, la care participă întreaga familie, într-o comuniune funestă, la fel cum toţi îşi împărtăşesc viaţa: „Îl joci în doi, în trei,/ Îl joci în câte câţi vrei". Avatarurile morţii devin nefireşti prin transformarea ei în ludic: „O să mă culc la pământ,/ O să stau fără cuvânt,/ De pildă, lângă copac". Faţă de acest eveniment egalizator al existenţelor individuale, totul devine absurd, lipsit de importanţă. Sensul absurdului este împins la maximum în „**Tablete din Ţara de Kuty**", unde profesorii verifică, folosind un ciudat abac, cele câteva mii de puncte ale **ştiinţei neştiinţei**, pe

care elevii trebuie să le știe, sau în „**Cimitirul Buna-Vestire**", unde morții învie și lumea intră în degringoladă, pentru că evenimentul are loc înainte de termenul preconizat. În acest fel, cercul existenței se poate închide oricând, Apocalipsa venind pe neașteptate, din tenebrele nopții, ca un dezastru teluric: „Ce noapte groasă, ce noapte grea!/ A bătut în fundul lumii cineva [...]/ Cine umblă fără lumină,/ Fără lună, fără lumânare/ Și s-a lovit de plopii din grădină?/ [...]/ Și Grivei s-a învârtit în bot/ Și a căzut [...]" („**Duhovnicească**").

Există astfel, în universul poetic arghezian, o simetrie tematică și expresivă care închide, într-o perfecțiune de sferă, căile, căutările și neliniștile ființei umane. Degradarea, îmbătrânirea pământului, vine de undeva, de sus, dinspre Paradis: îngerii suferă de urât, o dată cu ei și lumea decade, apele devin impure: „Apele negre duc sub cerul cald,/ Nămoluri grele, fierte, de asfalt", iar pe trupul imaculat al îngerului apare „o bubă pământească", conferindu-i destin terestru. Omul este „un dieu tombé qui se souvient des cieux". În această lume predestinată, singurul punct de sprijin rămâne, în urma poetului, opera, creația artistică: „Nu-ți voi lăsa drept bunuri, după moarte,/ Decât un nume adunat pe-o carte" („**Testament**"), cu truda și istoria ei, cu acei ani sumbri și răzvrătiți în care s-a produs metamorfoza demiurgică: sapa și brazda s-au prefăcut, printr-o stranie vrajă, în condei și călimară. Pantei coborâtoare a destinului uman, de la paradiziac la terestru și uneori la infern, Arghezi îi opune elanul creator, ascendent, al sudorii „muncii sutelor de ani", al lanțului nesfârșit de strămoși. Manuscrisul trebuie citit cu grijă, ca unul din acele magice pergamente ale originilor, oricând putându-se declanșa forțe de apărare, obscure, înmagazinate, ascunse în adâncuri, căci acolo „Zace mânia bunilor mei". Este Biblia unui nou univers, imaginar, pe care Arghezi îl lasă, ca testament, posterității. (***H.S.***)

ADDENDA

Nicolae Balotă, 1979

„Jocurile preferate ale lui Arghezi au drept obiect literele și animalele. Fie că se joacă cu alfabetul ori cu măruntele jivine casnice (îndeosebi cățeii), ori cu copiii săi, poetul revine, prin intermediul **expresiei fericite**, în micul paradis domestic. Aici totul este fără rest, împlinit. Jocul este singura legătură cu eternitatea pe care și-o îngăduie viziunea poetică argheziană. Și în această viziune moartea însăși poate fi un joc copilăresc: «Îl joci în doi, în trei,/ Îl joci în câte câți vrei./ Arde-l-ar focul!» (**De-a v-ați ascuns...**)." .

Manualul HUMANITAS

Prefață

Poezia „**Prefață**", situată la începutul plachetei „**Țara piticilor**" (1947), cu rol de artă poetică, explică, sub aspect ludic, sub formă de joc, **cum se înființează cartea**, ca o construcție colectivă, un joc, aici de familie, un exercițiu competitiv interpretat ca formă de împlinire și de realizare a frumosului: „Într-o zi, pe înserat,/ Ce să vezi? Ne-am apucat,/ Doi părinți și doi copii,/ Din ***Cartea cu jucării***,/ Să mințim, să povestim". În creația lui Tudor Arghezi există destule poezii cu rol de artă poetică, având ca **metaforă** principală **cartea**, întemeierea acesteia, ca o nouă geneză, în ordine livrescă, a lumii. Chiar poezia „**Testament**", din fruntea primului volum, „**Cuvinte potrivite**" (1927), este un elogiu desăvârșit, în registru grav, adus cărții și creării acesteia. Multe alte poezii transferă însă acest demers demiurgic într-un registru ludic, ca în „**Facerea lumii**" sau chiar în poezia „**Cuvânt**", din volumul „**Cărticică de seară**" (1935): „Vrui, cititorule, să-ți fac un dar,/ O carte pentru buzunar,/ O carte mică, o cărticică./ Din slove am ales micile/ Și din înțelesuri furnicile./ Am voit să umplu celule/ Cu suflete de molecule." Într-o secvență epică, basmul „**Piatra Pițigoiului**", începe în același fel, evocând **familia biblică**, ce reia, în sferă ideală, **construcția lumii**: „Ne-am căznit, doi copii, o mamă și un om, să vă facem

o povestire. [...] Basmul a ieşit din colaborarea tuturora: mama punea fire de bumbacuri în găurile ciorapilor copiilor, băiatul clădea un castel din pietre dreptunghiulare, iar fetiţa împletea, pe un schelet de sârmă, fire de papură văpsite, ca să iasă din degetele-i cuminţi şi mici un coş, în care să puie la vară patru cireşe. Şi cum lucrau mâinile, mergea şi gura şi se croia povestirea...".

În poezia „**Prefaţă**", orientarea ludică oferă discursului poetic o notă de voioşie, de univers domestic, în care fiecare element constitutiv dobândeşte funcţie expresivă sau valoare simbolică. Actul artistic, atât de misterios în plan estetic, este explicat în registru colocvial, prin termeni de cea mai curentă folosinţă, dar cu o ambiguitate suficientă pentru a crea efecte poetice, „Să minţim, să povestim/ Ce-am ştiut şi ce nu ştim", potenţialii cititori fiind „alţi copii, mai mici,/ Nici chiar mici detot, dar nici/ Mari, ca de însurătoare". Motivaţia artistică este, ca în orice joc, „un rămăşag", „o prinsoare", nu însă una obişnuită, ci aparent didactică: „Cine poate scri mai iute/ Stihuri vreo câteva sute". Producţia pare la început strict cantitativă, trudnică la modul epuizării fizice, „Şi ne-am aşternut pe scris./ Ochii ni s-au cam închis,/ Mâna ne-a cam amorţit/ Şi-a ieşit ce a ieşit.". Intervin însă şi momente ale decantării valorii, ale analizei estetice, dublate însă tot de finalitatea competiţiei, căci „Am citit în adunare/ Ce scrisese fiecare,/ Şi din toate, vrea nu vrea,/ S-a ales povestea mea". Nici răsplata creaţiei nu iese din sfera ludicului cotidian şi copilăresc, întrucât „Partea mea, într-adevăr,/ Am avut un sfert de măr,/ Împărţind un măr creţesc", cu grija ca lăcomia infantilă să nu întunece frumuseţea izbânzii: „Nu cumva ca să jignesc/ Pe tovarăşii de coate,/ Mâncând sferturile toate.". Cu aceasta, prima parte a poeziei, de **reconstrucţie a lumii**, a universului prin joc, se încheie. Un astfel de moment se figurează şi în „**Facerea lumii**": „Dumnezeu făcu, Vasile,/ Lumea toată-n şase zile", după care, în registru ironic, i se analizează imperfecţiunile şi erorile.

O nouă etapă, de **trimitere a cărţii în lume**, completează ideea de artă poetică implicită iniţiată în prima parte. În acelaşi timp, adresarea directă către cititor scoate poezia din sfera exclusivă a jocului de copii, completând cu noi semnificaţii procesul de creaţie artistică. După secvenţele accentuat familiale ale versurilor de până acum, pline de dulcegării, **tonul** pare să devină **solemn**, ridicat într-un punct înalt, de contemplare mai obiectivă a actului creaţiei, pregătind cititorul pentru receptarea unei astfel de insolite creaţii artistice. Poetul pare chiar sceptic şi îşi cere scuze pe un ton ironic: „Domnule, care citeşti/ Multe altele poveşti,/ Mai frumoase şi mai scrise,/ N-o să-ţi placă, pare-mi-se./ Te-ai deprins cu stih bogat,/ Cu care te-am învăţat./ Nu mă osândi, vai mie!/ C-am căzut în sărăcie.". Soluţia optimă a receptării estetice depline este întoarcerea la vârsta creatoare a copilăriei, singura compatibilă cu registrul stilistic al artei autentice şi perene: „Eşti prea mare. Fă-te mic./ Uită regula o dată/ Şi, cu cartea dezvăţată,/ Mergi niţel de-a buşile". Desigur, în aceste cuvinte simple şi aparent nevinovate se închide o întreagă artă poetică. „Regula" este, cum confirmă versurile următoare, „dogma" ce limitează creaţia poetică autentică, fiind necesar un teritoriu nou de creaţie, „cartea dezvăţată", care „Dă alean şi sănătate", noi valori artistice, singura condiţie fiind să ieşi „din dogmă şi, tiptil,/ Fă-te la citit copil". Este starea de graţie pe care, poet şi cititor, trebuie să o dobândească simultan. În ceea ce îl priveşte pe Tudor Arghezi, toată poezia „**Prefaţă**" exprimă acest demers, încheiat cu duioasă şi sinceră ironie: „Eu, cum vezi, încet, încet,/ M-am făcut analfabet".

O astfel de **artă poetică** disimulată într-un exerciţiu ludic, mai mult, într-un simplu joc de copii, presupune un registru stilistic complex, în care fiecare cuvânt are un ridicat grad de ambiguitate semantică, astfel încât întregul text se înscrie în sfera **alegoriei**. Dincolo de exerciţiul ludic, se recunosc însă eforturile autentice ale creaţiei. Aparenta întrecere între copii este un demers de proiectare a unei lumi, imens, comparabil cu creaţia iniţială: „Ochii ni s-au cam închis,/ Mâna ne-a cam amorţit/ Şi-a ieşit ce a ieşit.". Schema de alegere ţine seama totuşi de un exerciţiu mai democratic, exersat în lumea modernă: „Am citit în adunare/ Ce scrisese fiecare,/ Şi din toate, vrea nu vrea,/ S-a ales povestea mea.", ceea ce justifică pendularea permanentă între **sacru** şi **profan**, între exerciţiul divin şi cel ludic, altfel trăsătură esenţială a marii creaţii. (***H.S.***)

Sugestii de răspunsuri la exerciţii din manual

Ex. 5/ p. 8. Explicaţi ce este neobişnuit în următoarele construcţii: „stihuri vreo câteva sute", „tovarăşii de coate", „multe altele poveşti"; „mai frumoase şi mai scrise", „cu cartea dezvăţată".

Deşi sensurile acestor sintagme sunt pe deplin încadrabile (şi explicabile) în ansamblul poeziei, fiecare în parte are nota ei semnificativă: „Stihuri vreo câteva sute" sugerează câmpul vast al creaţiei pe care şi-o propun entuziaştii creatori din poezia **„Prefaţă"**, dar şi incertitudinea dimensiunilor („vreo câteva") pe care le poate dobândi opera lor. Sintagma „tovarăşii de coate" dă o notă comică strădaniei, trudei scrisului, ipostaziată în imagine şcolărească, de lucru cot la cot, în bancă, trimiţând chiar la înfăţişarea tipică a poetului cu haina roasă în coate. „Multe altele poveşti", şi prin forma neobişnuit accentuată, lasă deschisă tema inventivităţii nesfârşite a creatorului, care vede lumea ca o imensă succesiune de poveşti, „mai frumoase şi mai scrise", frumuseţea lor constând şi în meşteşug, în capacitatea de a inventa poveşti „mai (bine) scrise". „Cartea dezvăţată" semnifică eliberarea de canoane, inventivitatea pură, specifică marilor creatori, care mereu învaţă să meargă „de-a buşile" în câmpul creaţiei.

Ex. 4/ p. 8. Grupaţi cuvintele şi expresiile de mai jos în funcţie de registrul stilistic căruia îi aparţin: familiar (colocvial) sau cult (elevat): „analfabet", „confrate", „dogmă", „pe nerăsuflate", „prinsoare", „rămăşag", „regulă".

Cuvinte din registrul colocvial sunt: „pe nerăsuflate", „prinsoare", „rămăşag", în timp ce cuvintele din registrul cult sunt: „analfabet", „confrate", „regulă", „dogmă", îmbinarea lor relevând semnificaţiile multiple ale poeziei, întâlnite în comentariu.

Ex. 5/ p. 8. Observaţi distribuţia lor în cele două părţi ale poeziei. Cum explicaţi cele observate?

La începutul poeziei, cuvintele şi apelativele aparţin registrului familiar, ceea ce denotă o îndelungată studiere a caracterului ludic al creaţiei, bazat pe convenţii şi pe reguli ce trebuie respectate. În ultima parte, cuvintele îşi schimbă registrul, devenind abstracte, elevate, sugerând creaţia autentică, universală, în ultimă instanţă încercarea de apropiere de Ultimul Adevăr, de îndumnezeire, de esenţa transcendentului, de misterul cel mare al lumilor, care apropie creaţia artistică de cea divină.

Ex. 7/ p. 8. Cui credeţi că i se adresează poetul cu formula „Domnule Confrate"? Explicaţi ortografierea cu majuscule.

Adresarea este polemică, destinată breslei scriitoriceşti, dar poate fi destinată şi lui Dumnezeu, marelui confrate întru ale creaţiei, pentru că poetul, la fel ca toţi ceilalţi oameni, suferă de o **analfabetizare divină** explicabilă, dat fiind că nesocotirea puterii divine a dus la pierderea capacităţilor originare de transcendere a spaţiului şi a timpului. Lumea este „analfabetă", pentru că s-a îndepărtat de înţelesurile primordiale, a intrat într-o uitare ciudată a originii sale. „Dogma" gândirii, manifestată prin închiderea ei în structuri fixe, nu poate decât să mărească nehotărârea existenţială a omului lipsit de un principiu rector, de orice urmă de transcendenţă. Din păcate, şablonizarea duce la extincţie progresivă, combătută, în registru comic, prin versurile: „Ieşi din dogmă şi, tiptil,/ Fă-te la citit copil./ Asta, Domnule Confrate,/ Dă alean şi sănătate./ Eu, cum vezi, încet, încet,/ M-am făcut analfabet." (***H.S.***)

Concepte operaţionale

ARTĂ POETICĂ. În teoria literară este iniţial un concept ce stabileşte principiile pentru scrierea poeziei. Mai apoi, prin extensiune, dobândeşte şi sensul de mesaj estetic pe care îl transmite un poet prin opera sa, cuprinzând modalităţile artistice folosite, maniera stilistică sau curentul literar în care se integrează. În genere, marii scriitori şi-au definit crezul estetic în creaţii poetice reprezentative. Exemple de artă poetică sunt „**Ars poetica**" a lui Horaţiu, „**Arta poetică**" a lui Boileau şi Bouhours, prin care se pun bazele **clasicismului**, prefaţa la drama „**Cromwell**" a lui Victor Hugo, manifest programatic al **romantismului**, „**The Poetic Principle**", de Edgar Allan Poe, care afirmă că un poem lung e „o contradicţie în termeni". **Arte poetice** remarcabile sunt, în literatura română, poeziile „**Testament**", de Tudor Arghezi, „**Plumb**", de George Bacovia, „**Eu nu strivesc corola de minuni a lumii**", de Lucian Blaga. Prin fiecare dintre acestea, poeţii argumentează, cu mijloace artistice, caracteristicile operei lor poetice: o „**estetică a urâtului**" la Tudor Arghezi, ca o tendinţă a lumii contemporane, devenită tot mai mult, în manieră expresionistă, un tărâm al infernului; **orizonturile misterului** la Blaga; existenţa ternă, apăsătoare, **de plumb**, din poezia lui Bacovia.

MOTIV. Termenul provine, potrivit „**Dicţionarului de termeni literari**", din fr. *motif*, it. *motivo*. Este unitatea structurală minimală a textului poetic, desemnând **unităţi imagistice** sau **de conţinut**, însă cu semnificaţii culturale mai largi, consacrate de o utilizare îndelungată în literatură. Exemple pot fi numeroase: **motivul codrului**, **al lunii**, **al izvorului** etc. în poezia eminesciană, **al toamnei**, **al ploii**, **al parcului solitar** la simbolişti, **al mioarei năzdrăvane** şi **al măicuţei bătrâne** în „**Mioriţa**". O configuraţie stabilă de motive formează de regulă o **temă literară**, iar în interpretare structuralistă un **topos**.

TEMĂ. (Din fr. *thème*, lat. lit. *thema*, gr. *thema*, „subiect"). Este o **schemă funcţională de situaţii şi de motive** care pot apărea, în diferite viziuni de creaţie şi în diferite combinaţii, într-o operă literară. Simplificator, se poate spune că reprezintă aspectul de viaţă prezentat în textul literar. Teme literare sunt considerate în genere puţine, străbătând veacurile în diverse formulări şi interpretări: dragostea, moartea, tema geniului nefericit, a avarului, a arivistului, a păcălitorului păcălit etc. (***H.S.***)

Manualul ART

Tablouri biblice
(Versuri de Abecedar)

Adam şi Eva

Poet al credinţei şi al tăgadei, al căutării neîncetate a revelaţiei divine, care, în „**Psalmi**", i se refuză cu obstinaţie, Tudor Arghezi adoptă, prin compensaţie, în relaţia cu Dumnezeu, şi o atitudine ludică şi ironică, ilustrată în numeroase poezii, care îl apropie şi îl coboară pe Creator în planul terestru, într-un univers domestic. Văzută din perspectivă umană, geneza se proiectează, astfel, într-o atmosferă comică: Dumnezeu însuşi e înfăţişat în ipostaza omului neajutorat şi ghinionist, căruia lucrurile, însăşi creaţia, îi ies pe dos.

Cele cinci poezii din ciclul „**Tablouri biblice (Versuri de Abecedar)**", publicate în anul 1944 în „**Revista Fundaţiilor Regale**" şi în volum în anul 1963, au o tematică unitară, fiind un fel de **geneză comică** a apariţiei omului, a păcatului originar şi a izgonirii din paradis. Astfel, în poezia „**Adam şi Eva**", „Urându-i-se singur în stihii,/ A vrut şi Dumnezeu să aibă-n cer copii", în „**Paradisul**" se reia descrierea unui rai îmbelşugat, ca în „**Ţiganiada**" lui Ion Budai-Deleanu, iar „**Porunca**", „**Păcatul**" şi „**Pedeapsa**" urmăresc îndeaproape întâmplările biblice ale izgonirii din rai.

Pentru Tudor Arghezi, crearea omului este, în poezia „**Adam şi Eva**", un **exerciţiu ludic**, pornit din marea singurătate cosmică a creatorului, care îşi doreşte în preajmă, într-un

univers domestic obişnuit, nelipsitii copii: „Urându-i-se singur în stihii,/ A vrut şi Dumnezeu să aibă-n cer copii/ Şi s-a gândit din ce să-i facă,/ Din borangic, argint sau promoroacă,/ Frumoşi, cinstiţi, nevinovaţi./ Se puse-aşezământul dintre fraţi." Dumnezeu se arată aici mai mult un demiurg (gr. *demiurgos* = „meşteşugar"), creaţia sa fiind un fel de meşteşug, prin care oamenii „se fabrică" din „borangic, argint sau promoroacă" ori, în chip mai puţin fericit, din „praf şi niţeluş scuipat".

Ca în orice încercare, reuşita nu este deplină, calitatea materialelor folosite fiind îndoielnică, iar rezultatele pe măsură. Primul om are mai ales trăsături negative, violenţă, lene, somnolenţă, văzute ca eşecuri ale creaţiei: „Dar i-a ieşit cam somnoros şi cam/ Trândàv şi nărăvaş strămoşul meu Adam;/ Că l-a făcut, cum am aflat,/ Cu praf şi niţeluş scuipat.". Paradoxul constă în faptul că aceleaşi materiale au fost întrebuinţate de Dumnezeu la construcţia întregii lumi, numai că omul, noua creaţie, nu se supune intenţiei divine, exprimată metaforic, de a ieşi „altoi de stea": „Ca să încerce dacă un altoi/ De stea putea să prindă pe noroi,/ Că, de urât, scuipând în patru zări, stingher,/ Făcuse şi luminile din cer." În consecinţă, din antinomia termenilor „stea"-„noroi", din conotaţiile negative ale cuvintelor „praf", „scuipat", acest hazardat joc divin adaugă omului noi însuşiri negative: „Dar iată că l-a nimerit,/ Din pricina aluatului, greşit,/ Şi că Adam, întâiul fiu/ Al Domnului, ieşise, parcă, şi zbanghiu.".

Eroarea iniţială a lui Dumnezeu pare scuzabilă, dar se repară printr-o altă greşeală, care, în viziunea ironică imprimată poeziei, amplifică drama umană: o zămisleşte pe Eva din acelaşi altoi: „Nu-i vorba, nici-o poză nu ne-nvaţă/ Cum ar fi fost omul dintâi la faţă./ Nici unda lacului nu l-a păstrat,/ În care se-oglindea la scăpătat./ Puterea lui dumnezeiască,/ Dormind mereu, căta să-l mai trezească:/ I-a rupt un os din coaste, cèva,/ Şi-a zămislit-o şi pe Eva.".

În această secvenţă biblică iniţială, plictiseala primului om, dar şi cea divină, a întregului Paradis, par să dispară, într-o deplină armonie a jocurilor infantile: „Mai poţi căsca de lene, iarăş,/ Când ai o soră şi-un tovarăş?/ S-au luat de mâini şi au cutreierat/ Grădina toată-n lung şi-n lat.// Să nu te miri că, şovăind şi mici,/ Li se julea şi nasul prin urzici.".

Poezia e construită pe sugestiile **limbajului colocvial**, expresiv, de atmosferă domestică, din aceeaşi categorie a „boabei şi a fărâmei", prin care Arghezi eludează uneori, în **registru ironic**, marea dramă umană a căutării divinităţii. Versurile au fluenţa jocurilor de copii, chiar au tonalitate şi cadenţă ludică, rezultată din mijloace prozodice simple, **ritm iambic**, **rimă împerecheată**, **măsură inegală**. Figurile de stil sunt cele obişnuite, **epitete duble şi triple** („cam somnoros şi cam/ Trândàv şi nărăvaş"), **enumeraţii de cuvinte-simbol**, „din borangic, argint sau promoroacă", acestea şi altele constituind, în ansamblu, **o alegorie ludică** a creaţiei. (***H.S.***)

Sugestii de răspunsuri la exerciţii din manual

Ex. 3/ p. 6. Care sunt „materialele" aflate la îndemâna Creatorului pentru plămadă?

„Materialele" folosite de Creator pentru plămădirea întâiului om au valoare simbolică, fiind sugestive pentru însuşirile fizice şi morale ale noii creaţii. Reproşul poetului este că nu i-a făcut pe copiii cerului din materiale fine şi scumpe, cu relevanţă celestă, „borangic, argint sau promoroacă", din care ei ar fi ieşit „frumoşi, cinstiţi, nevinovaţi". Eroarea creaţiei originare rezultă din utilizarea materiei amorfe, nespiritualizate, „praf şi niţeluş scuipat", din care e alcătuit un aluat „greşit", noroiul, materia aflată, în poezia argheziană, la ultimul nivel al degradării. Din această plămadă, Adam a ieşit „somnoros", „trândav", „nărăvaş", „zbanghiu", fiinţă abulică, rătăcind fără scop, împreună cu Eva, prin grădina Paradisului.

Porunca

Această poezie reprezintă a treia secvență a „calendarului paradiziac" din **„Tablourile biblice"** ale lui Tudor Arghezi. Cea de a doua, **„Paradisul"**, apare ca o rememorare nostalgică a Evei, care evocă, după izgonirea din rai, deliciile și belșugul tărâmului pierdut, un fel de „țară a lui Mură-n Gură", mult dorită de copii: „Un râu de miere și un râu de lapte/ Se-mpreunau în miazănoapte [...]// Ziceai în gând și, tăvi, nu mai țiu minte,/ Veneau pe fuga cu plăcinte,/ Frigări cu pui intrau pe uși,/ Aduse de băieți și de păpuși.// Peștii ieșeau, să întrebați pe tata,/ Din iazuri, la dorință, copți de-a gata,/ Și alegeai, pe sus, orice friptură,/ Și se prăjea, prin aer, pân'la gură./ Orice ai vrut și jinduit/ Era de-ajuns să fi râvnit./ Tata mișca numai sprânceana,/ Și vinul alerga cu damigeana.".

În poezia **„Porunca"**, raiul devine un spațiu privilegiat, în care copiii biblici și animalele trăiesc într-o totală armonie: „Prin Rai copiii-au dus-o foarte bine,/ Cum ar fi dus-o orișicine,/ Jucându-se cu gâzele și iezii,/ Care săreau pe mugurii livezii." Aici nu există interdicții, pe care poetul le raportează la programul unui copil obișnuit: „Nici: «Culcă-te devreme!» Nici: «Te scoală!»/ Nu era cine ține socoteală/ Că întârzii, Adame, de la școală,/ Că lecția s-o spui fără greșeală,/ Că, Eva, încă nici te-ai pieptănat/ Și te găsește prânzul tot în pat."

Paradisul pare să excludă, ca într-o joacă perpetuă, existența școlii și a oricăror constrângeri: „Nimic, nici tați, nici mame, nici dădace,/ Nici profesoară, rea ca o răgace,/ Nici dascălul cu zgârci în beregată,/ Care să sâcâie băiatul și pe fată./ Totul era de glumă și de joacă/ Și așteptai doar pomii să se coacă.".

În această atmosferă de fericire totală, Dumnezeu stabilește însă primele reguli și interdicții: „ Dar ce-i veni-ntr-o zi lui Dumnezeu,/ Că se-arătă încins în curcubeu/ Și dete-ntâile porunci,/ Anume ce-i iertat și nu e să mănânci./ – «Din pomul ăsta, Evo și Adame,/ Să nu v-atingeți nicidecum de poame./ De unde nu, cunoașteți că v-așteaptă:/ Pedeapsa mea cea crâncenă și dreaptă.»".

Porunca este însă dată ca să fie repede încălcată, Eva fiind atrasă încă de la început de roadele pomului: „– «Ai auzit!»/ – «Am auzit!»/ – «Ce fel,/ Că se mânie Domnul, însuș el?»/ – «Mi-e tare poftă, dragul meu, să gust/ Tocmai din pomul ăla, plin de must. »".

Prin folosirea, cu efecte comice, a narațiunii și a dialogului, păcatul biblic este redat sub formă de parabolă, într-un stil ludic, cele două personaje angajându-se într-un joc prestabilit, care îi va obliga în cele din urmă să plece din Paradis.

Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual

Ex. 5/ p. 10. Explică mijloacele artistice prin care poetul îl prezintă pe Dumnezeu cu proporții monumentale. Compară-l cu imaginea lui din prima poezie și arată diferențele.

În acest ciclu poetic, Arghezi îl surprinde pe Creator în ipostaze diferite, după rolurile ludice pe care i le atribuie: în **„Adam și Eva"**, singur printre stihii, într-o creație imperfectă, pe care o continuă cu defecte și mai mari; plin de măreție divină în **„Porunca"**, încununat cu atributele cosmice ale atotputerniciei sale: „Dar ce-i veni-ntr-o zi lui Dumnezeu,/ Că se-arătă încins în curcubeu/ Și dete-ntâile porunci.". E aici o divinitate autoritară și răzbunătoare, care corectează defectele propriei creații prin asprime și pedepse crâncene. Porunca lui Dumnezeu ca omul să nu mănânce fructe din pomul cunoașterii îi interzice acestuia de fapt să se cunoască și să cunoască prin el însuși. (***H.S.***)

Pedeapsa

„Pedeapsa" încheie ciclul celor cinci poezii din **„Tablouri biblice"**, transfigurând sancțiunea păcatului originar și momentul izgonirii din rai. Inocența primilor locuitori ai Paradisului este de rău augur: „Credeau că Domnul e culcat/ Și n-o să știe ce s-a întâmplat,/ Că n-avea doară fluturii iscoade/ La fiștecare soi de roade." Dumnezeu este însă omniprezent și ochiul său neadormit: „Ea, cam neroadă, dânsul, cam netot,/ Nu se-așteptau că Domnul vede tot;/ Că ochiul lui deschis, într-adevăr,/ Și depărtările le vede în răspăr." Rapiditatea cu care Dumnezeu intervine pedepsitor asupra propriei creații este uimitoare: „Nici nu-nghițiseră o-mbucătură,/ C-au și fost prinși cu ea în gură,/ Și cel puțin nu apucase/ Să puie poame-n sân, vreo cinci sau șase."

Dumnezeu, în postură de inchizitor, surprins în toată măreția puterii sale, săvârșește prima anchetă de la începutul lumii: „El, Dumnezeu, venind în rotogoale,/ În supărarea Prea-Sfinției-Sale/ I-a luat de scurt, poruncile știute/ Cum le-au călcat așa de iute."

Inocenții făptași încep să se pârască unul pe altul, căzând în vina minciunii, mai gravă decât fapta inițială în sine: „Adam pe Eva lui o a pârât,/ Eva pe șarpe, care s-a târât./ Nici-unul n-a voit s-aleagă,/ Să-și ia asupră-și vina lui întreagă.". De aceea, cei doi sunt expulzați din Paradis în lumea largă, aspră, redată prin metaforă, „în furtună": „De mișelie, nu atât de furt,/ Răspunsul aspru fu și scurt;/ Că Dumnezeu lovește-ntodeauna/ Mai tare decât faptele minciuna.// Din Raiul dulce și din tihna bună/ Domnul i-a dat afară, în furtună."

Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual

Ex. 13/ p. 12. Explică semnificația pe care o sugerează subtitlul acestui ciclu: **„Versuri de Abecedar"**.

Subtitlul conține principalele semnificații ale celor cinci poezii. Mai întâi, pentru a justifica registrul ludic al discursului poetic, e sugerată ideea că se adresează unor copii, pentru care se explică, într-un limbaj adecvat, întâmplările biblice ale creației omului. „Abecedarul", carte de început a cunoașterii, aduce în atenție faptele primordiale, momentele cele mai importante ale destinului uman, păcatul originar și izgonirea din Rai. Părând a se adresa unor copii, aflați deci la vârsta abecedarului, poeziile transmit și învățături morale, puse sub semnul întâmplărilor biblice: respectarea regulilor, a bunurilor altuia, a nu cădea în păcatul minciunii etc. ***(H.S.)***

◆ SITUAŢIA DE COMUNICARE ◆

MARK TWAIN

MARK TWAIN (1835-1910). Mare scriitor american, autor al unor memorabile romane despre copilărie: **„Aventurile lui Tom Sawyer“**, 1876, **„Prinţ şi cerşetor“**,1882, **„Aventurile lui Huckleberry Finn“**, 1884. Remarcabil este şi romanul **„Un yankeu la curtea regelui Arthur“**, 1889.

Jurnalul lui Adam şi al Evei (fragment)

Luni. Creatura asta nouă cu părul lung mă cam încurcă. Îmi dă mereu târcoale şi mă urmăreşte. Nu prea-mi place asta fiindcă nu-s obişnuit cu societatea. Mai bine stătea cu celelalte animale... Azi e timp noros, bate vânt de la răsărit. Cred c-o să vină ploaia peste noi... „Noi“? De unde-am scos şi cuvântul ăsta? Ah, mi-aduc aminte: îl spune mereu creatura cea nouă.

Marţi. Mă tot uit la cascadă. E mare şi cred că-i cel mai frumos lucru de pe tot domeniul. Creatura cea nouă îi zice cascada Niagara. De ce, nu prea ştiu. Pretinde că seamănă cu cascada Niagara, dar ăsta nu-i un motiv. Mi se pare că bate câmpii. Eu unul n-am apucat încă să dau nume la nimic. În schimb, creatura cea nouă dă nume la tot ce-i iese-n cale. Eu nici n-apuc să protestez. Şi găseşte mereu acelaşi pretext: că **seamănă** cu ceva. Să luăm, de exemplu, pasărea dodo. Zice că, de cum te uiţi la ea, nu se poate să nu vezi că **seamănă** cu pasărea dodo. Aşa că, fără doar şi poate, va trebui să poarte numele ăsta. N-am chef să mă enervez pentru atâta lucru. Oricum, tot n-ar sluji la nimic. Auzi colo, dodo! Seamănă aia cu pasărea dodo cum semăn eu!

Miercuri. Mi-am făcut un adăpost pentru ploaie, dar n-am avut parte de linişte. Creatura cea nouă a venit înăuntru fără s-o cheme nimeni. Când am încercat s-o dau afară, a scos apă pe găurile cu care se uită, pe urmă a şters-o cu dosul labelor şi-a făcut zgomotul pe care-l fac celelalte animale când sunt supărate. Tare-aş vrea să tacă din gură, dar vorbeşte tot timpul. Şi asta, la biata creatură, sună ca un fel de bălmăjeală repezită. Nici nu prea ştiu cum să-i spun. N-am mai auzit niciodată voce omenească până acum, şi orice sunet nou şi deosebit care se rătăceşte în liniştea solemnă a singurătăţii visătoare din jur îmi răneşte auzul şi-mi pare o notă falsă. Şi sunetul ăsta nou e atât de-aproape! Îl aud lângă umăr, la ureche, întâi într-o parte, pe urmă-n cealaltă. Iar eu sunt obişnuit cu sunete mai mult sau mai puţin îndepărtate.

Vineri. Orice-aş face, creatura o ţine pe-a ei şi dă nume la toate. Nici nu se sinchiseşte. Pentru domeniu aveam un nume foarte bun. Suna muzical şi drăguţ: GRĂDINA RAIULUI. Eu îi spun mai departe tot aşa, dar numai pentru mine, nu în public. Creatura cea nouă zice că, de vreme ce peste tot sunt numai păduri, stânci şi privelişti frumoase, nu aduce câtuşi de puţin cu o grădină. Zice că **seamănă** cu un parc şi cu nimic altceva **decât** cu un parc. Prin urmare, fără să mă consulte, l-a rebotezat PARCUL CASCADEI NIAGARA. Mi se pare destul de arbitrar. A şi apărut o inscripţie:

NU CĂLCAŢI PE IARBĂ.

S-a zis cu traiul meu fericit de odinioară.

Sâmbătă. Creatura cea nouă mănâncă prea multe fructe. Foarte probabil, în curând n-o să ne mai ajungă nici unuia din noi. Iarăşi „noi" – cuvântul **ei**. Dar acuma-i şi-al meu, de când îl aud aşa de des. Foarte multă ceaţă de dimineaţă. Eu unul nu ies pe ceaţă. Ea iese. Iese pe orice vreme şi pe urmă vine înăuntru cu picioarele pline de noroi. Şi vorbeşte. Ce plăcut şi linişte era înainte aici!

Duminică. Am scos-o la cap. Ziua asta e din ce în ce mai greu de suportat. În noiembrie trecut a fost aleasă ca zi de odihnă şi păstrată ca atare de atunci încoace. Înainte aveam şase din astea pe săptămână. Azi dimineaţă am prins-o pe creatura cea nouă că încerca să ia mere din pomul cu fructul oprit.

Luni. Creatura cea nouă spune că o cheamă Eva. Merge, n-am nimic împotrivă. Zice c-are nume, ca s-o chem când vreau să vină. I-am spus atunci că-i inutil. Cuvântul m-a ridicat evident în ochii ei, fiindcă e într-adevăr un cuvânt pe cinste, care merită să fie repetat. Îmi mai zice că nu e o creatură oarecare, e o **ea**, ceea ce-i destul de neconcludent, dar, oricum, pentru mine-i totuna. Puţin îmi pasă ce e. Numai de şi-ar vedea de-ale ei şi n-ar mai trăncăni atâta.

Marţi. A umplut tot domeniul cu nume execrabile şi inscripţii respingătoare:

SPRE BULBOANĂ
SPRE INSULA CAPRELOR
SPRE GROTA VÂNTURILOR

Zice că din parc s-ar putea face o staţiune de vară frumuşică, dacă ar fi la modă aşa ceva. Staţiune de vară, altă scorneală de-a ei. Numai vorbe fără noimă. Ce-i aia staţiune de vară? Mai bine n-o întreb, că prea are mania explicaţiilor.

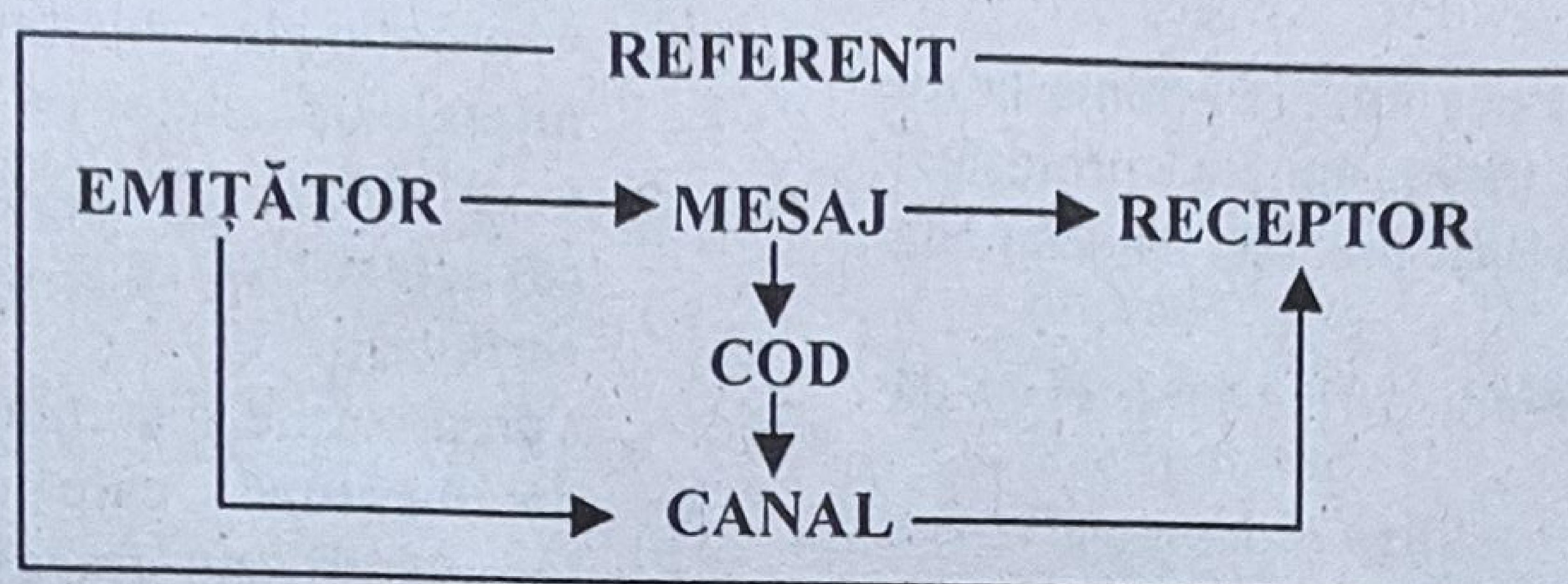
Să ne amintim!

Citiţi cu atenţie textul de mai sus şi analizaţi-l din punctul de vedere al procesului de comunicare studiat în clasele anterioare.

1. Comentaţi semnificaţiile cuvântului „noi", care apare încă de la începutul textului. Constituie acesta premisa unei situaţii de comunicare? Argumentaţi!
2. Identificaţi în cuvântul „noi" cei doi „poli" ai comunicării: emiţătorul şi receptorul.
3. Ca particularitate a textului lui Mark Twain, comentaţi dificultatea iniţierii comunicării în cazul acestor personaje biblice.
4. Identificaţi câteva impedimente ale instituirii unui proces de comunicare între cele două personaje.
5. Comentaţi pe larg contextul (cadrul referenţial, referentul) în care se încearcă instituirea acestei insolite situaţii de comunicare.
6. De ce credeţi că, în cazul acestor personaje, lipseşte încă mesajul comunicării?
7. Faceţi observaţii asupra codului pe baza căruia ar trebui să se construiască mesajul.
8. Textul conţine şi referiri asupra modului în care se naşte codul de comunicare, limba naturală a primilor oameni. Faceţi observaţii asupra fragmentului:

   „Creatura cea nouă îi zice cascada Niagara. De ce, nu prea ştiu. Pretinde că seamănă cu cascada Niagara, dar ăsta nu-i un motiv. Mi se pare că bate câmpii. Eu unul n-am apucat încă să dau nume la nimic. În schimb, creatura cea nouă dă nume la tot ce-i iese-n cale. Eu nici n-apuc să protestez. Şi găseşte mereu acelaşi pretext: că **seamănă** cu ceva."

Orientați răspunsurile voastre pe baza următoarei scheme a situației de comunicare, realizată de lingvistul Roman Jakobson:



„Cel ce se adresează („transmițătorul") transmite un mesaj destinatarului („receptorul"). Pentru ca mesajul să-și îndeplinească funcțiunea, el are nevoie de un context la care se referă (sau, într-o nomenclatură mai echivocă, de un „referent"), pe care destinatarul să-l poată pricepe și care să fie verbal sau capabil de a fi verbalizat; de un cod, întru totul sau cel puțin parțial, comun atât expeditorului, cât și destinatarului (sau, cu alte cuvinte, comun celui care codează și celui care decodează); în fine, are nevoie de contact, conducta materială sau legătura psihologică dintre cei doi, care le dă posibilitatea să stabilească și să mențină comunicarea". (Roman Jakobson, „**Lingvistică și poetică**").

SITUAȚIA DE COMUNICARE reprezintă procesul de transmitere a unei informații.
EMIȚĂTORUL desemnează sursa informației în situația de comunicare.
RECEPTORUL este destinatarul sau beneficiarul informației într-o situație de comunicare.
MESAJUL este cantitatea de informație ce se transmite.
CODUL reprezintă sistemul de comunicare bazat pe semne lingvistice comune emițătorului și receptorului. În comunicarea interumană, codul este reprezentat de limbile naturale.
CANALUL DE TRANSMITERE realizează legătura dintre emițător și receptor în situația de comunicare. În comunicarea orală, poate fi aerul, când emițătorul și receptorul sunt de față, sau se realizează prin alte canale fizice, prin mijloace tehnice (telefon, unde radio, audio-video etc.)
REFERENTUL este faptul, contextul despre care se transmite informația.

Teme

1. Încercați să fixați cunoștințele dobândite: schema situației de comunicare și factorii comunicării.
2. Alcătuiți o scurtă compunere, pornind de la o secvență epică a textului și imaginându-vă un dialog între personajele de mai sus.

◆ COMUNICAREA ORALĂ ◆

Recitiți fragmentul din „Jurnalul lui Adam și al Evei", de Mark Twain, și rezolvați următoarele cerințe:

1. Dați o explicație faptului că „jurnalul" lui Adam începe odată ce apare „creatura asta nouă".
2. Ce tip de comunicare încearcă să stabilească personajul feminin?
3. Pentru a comunica verbal cu interlocutorul său are nevoie de un cod. Era constituit, în timpul mitic al povestirii, codul de comunicare, adică o limbă naturală?

4. Cum încearcă Eva să creeze un cod de comunicare? Aveți în vedere fragmentele de text:

„În schimb, creatura cea nouă dă nume la tot ce-i iese-n cale. Eu nici n-apuc să protestez. Şi găseşte mereu acelaşi pretext: că seamănă cu ceva."

„Orice-aş face, creatura o ține pe-a ei şi dă nume la toate."

5. Ce „numeşte" mai întâi noul personaj din Grădina Raiului? Motivați.

6. Încercați să stabiliți o ordine a apariției părților de vorbire în limbile naturale. Aveți în vedere că:
   - substantivul denumeşte **obiectele** întâlnite de om (substanța);
   - verbul se referă la **acțiuni** ale obiectelor;
   - adjectivul numeşte **însuşiri** ale obiectelor;
   - numeralul redă **numărul** obiectelor;
   - pronumele substituie, prin generalizare, **numele** obiectelor (< lat. *pronumen*);
   - adverbul se referă, în principal, la **caracteristici** ale acțiunilor (< lat. *ad verbum*);
   - prepozițiile şi conjuncțiile sunt **instrumente de legătură**, care conexează în enunțuri (propoziții sau fraze) părțile de vorbire de mai sus.

7. Identificați în text şi modalități ale comunicării nonverbale. Extrageți citate care se referă la reacții, gestică, mimică, atitudine, poziția corpului etc. Comentați semnificațiile lor.

COMUNICAREA ORALĂ are ca sursă **vocea umană**.

CANALUL DE TRANSMITERE poate fi **natural** (aerul, prin vibrații sonore, când emițătorul şi receptorul se află față în față) sau **artificial** (prin telefon, radio, televiziune, când se află la distanță).

ELEMENTE NONVERBALE (însoțitoare ale mesajului oral) sunt **mimica**, **gesturile**, **poziția corpului**. Acestea pot susține mesajul oral sau pot contrazice intențiile vorbitorului. Uneori „îl dau de gol", dezvăluind adevăratele intenții ale mesajului oral.

ELEMENTELE PARAVERBALE sunt **accentul**, **intonația şi pauzele**.

Exersați!

1. Creați situații de comunicare orală în care să analizați:
   - calitatea şi caracteristicile vocii vorbitorului (acesta vorbeşte clar, suficient de tare pentru ca vocea să străbată spațiul dintre vorbitori/ suficient de încet pentru a asigura confidențialitatea comunicării);
   - condițiile de funcționare a canalului de transmisie a mesajului oral (condiții de linişte/ de zgomot/ de interferență a unor mesaje diferite etc.);
   - acuitatea auditivă a receptorului (auz normal/ auz deficitar).
2. Imaginați situații de comunicare în care să includeți elemente nonverbale: mimică, gestică, atitudini corporale.
   Aveți în vedere:
   - diverse expresii ale feței: veselie, plictiseală, aroganță, imobilitate, somnolență, şiretenie, disimulare, supărare, bunăvoință, preocupare, interioritate, atitudine distrată etc.
   - o gestică: normală, echilibrată, exagerată, ridicolă, imobilă etc.
   - o atitudine corporală: potrivită cu împrejurările (cu cadrul referențial), cuviincioasă, politicoasă, deplasată etc.

   Raportați atitudinea voastră la regulile de comportare şi la codul bunelor maniere.
3. Încercați să realizați situații de comunicare nonverbală (prin **pantomimă**).
4. Prezentați scenic o situație de comunicare verbală cu elemente nonverbale pe baza textului **„Jurnalul lui Adam şi al Evei"**, de Mark Twain.
5. Introduceți în situațiile de comunicare create elemente paraverbale: accentuarea unor fragmente din comunicare, intonații aparte, pauze semnificative.

6. Interpretați scenic următorul text al lui I. L. Caragiale, introducând în situația de comunicare și elemente nonverbale și paraverbale:

„Zicând acestea, domnul se uită lung la un pahar ce stă pe masă aproape gol, și din care a băut impiegatul.

– Mă rog, dacă nu vă supărați, aveți apă?

– Da.

– E rece?

– Potrivită.

– Nu-i puneți gheață?

– Ba da.

– Așa? îi puneți gheață?

– Firește!

– E flir… e flir…? ăsta…

– Da, avem filtru.

– Monșer! te superi dacă te-oi ruga pentru un pahar cu apă?… Teribil mi-e de sete! […]

Apoi, după o pauză, către domnul:

– Ați zis că aveți o afacere…

– Da, am o afacere…

– Aici la noi?

– Da, la dv. … o afacere… Pesemne că acum s-a dus s-o scoată din puț...

– Cum s-o scoată din puț?

– Apa… că văz că nu prea are amicul de gând să vie… […]

– Domnule! strigă impiegatul; înțelege odată că nouă nu ne plătește statul aici ca să stăm de vorbă; avem treabă; n-avem vreme de conversație… Spune: ce poftești? Aici n-are voie să intre nimeni fără afaceri. Ce afacere ai?

– Ce afacere?

– Da! ce afacere?

– Am dat o petițiune… Vreau să știu ce s-a făcut. Să-mi dați un număr.

– Nu ți s-a dat număr când ai dat petiția?

– Nu.

– De ce n-ai cerut?

– N-am dat-o eu.

– Da cine?

– Am trimes-o prin cineva.

– Când? În ce zi?

– Acu vreo două luni…

– Nu știi cam când?

– Știu eu?

– Cum, nu știi? Cum te cheamă pe d-ta?

– Nae Ionescu.

– Ce cereai în petiție?

– Eu, nu ceream nimic.

– Cum?

– Nu era petiția mea.

– Da a cui?

– A unui prietin.

– Care prietin?

– Unul Ghiță Vasilescu.

– Ce cerea în ea?

– El, nu cerea nimic.

– Cum, nu cerea nimic?

– Nu cerea nimic; nu era petiția lui.

– Da a cui?

– A unei mătuși a lui… Știa că viu la București și mi-a dat-o să o aduc eu.

– Cum o cheamă pe mătușa lui d. Ghiță?

– Nu știu.

– Nu știi nici ce cerea…

– Ba, mi se pare că cerea…

– Ce?

– Pensie.

Impiegatul, ieșindu-și din caracter și zbierând:

– Domnule, aici este Regia monopolurilor! aici nu se primesc petiții pentru pensii! Du-te la pensii, acolo se primesc petiții pentru pensii.

– Așa? la pensii, care va să zică?

Merge la sonerie, apasă butonul; soneria zbârnâie foarte lung.

– Destul, domnule!

– Uite ce e: dacă nu te superi, te-aș mai ruga pentru un pahar cu apă.“

(I. L. Caragiale, „**Petițiune**“)

Horă de băieţi

„Horă de băieți", din ciclul **„Hore"** (1939), se înscrie în aceeași tendință de caracterizare ironică și parodică a unei lumi prost construite, cu toate lucrurile „pe dos", cu ierarhiile răsturnate. Evocarea lirică trimite tot la un timp nedeterminat, sub semnul fabulei și al basmului, punctată ritmic de incantații onomatopeice ale jocurilor de copii: „Într-o țară care-a fost/ Era mare cel mai prost./ Bi-ba, ba-ba/ Li-ba, la-ba." Țara e un fel de republică bananieră, invadată de ignoranță, singurul criteriu de „valoare", pentru că inteligența e din capul locului prohibită: „Țara unde-i bun tutunul/ Avea proști unul și unul./ Bi-bo, bo-bi/ Ri-bo, ro-bi./ Cine-oleacă-avea de cap/ Și-l punea după dulap./ Hu-hu, bu-hu/ Bu-hu, hu-hu./ Pentru că omul cel mare/ Se-alegea după picioare./ I-ha, ba-ha/ Ba-ha, i-ha." Într-o astfel de lume, solii căutau „omul cel mare", conducătorul, folosind un original pat al lui Procust: „Umblau solii prin norod/ C-un carâmb și-un calapod./ Lu-la, la-lu/ Vi-va, va-lu./ Și cinstirea ți se da/ După talpă și pingea./ Da-du, du-da/ Ga-gu, gu-da."

Într-o lume a prostiei oficializate, ridicată la rangul de politică de stat, deșteptăciunea e un defect, un motiv de rușine, cauză a nefericirii și a insuccesului în viață: „Am o minte, vai de mine,/ Și mă face de rușine./ Cio-ca, bo-ca/ Bo-ca, cio-ca./ Spune tu, pe ce-i cunoști/ Dintre proști pe cei mai proști?/ Zu-ri, zu-ra/ Zu-ra, zu-ri/ După chică sau chelie?/ După unghii sau simbrie?/ Pa-vu, ga-vu/ La-vu, la-vu./ Fincă, vezi, mai-marele/ Și-ascunde picioarele./ Tra-la la-la/ La-la, la-la."

Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual

Ex. 9/ p. 22. Fiind în aparență poezii-joc, poeziile din ciclul **„Hore"** reușesc o interfață între folclor, cu obiceiurile și tradițiile specifice, creionate literar, și problematica etern-umană, care își găsesc o nouă și originală formă de expresie. Comentați, din acest punct de vedere, următoarele versuri de Tudor Arghezi: „Mâța vru să fie moașe,/ Dar se lasă păgubașe./ Din clasa-ntâia primară/ A fost broasca dată-afară./ [...] Curcanul, umflat în pene,/ Scoate moțul din sprâncene./ Cântă-n poartă caterinca.// Directoare: Baba Tinca." (**„Horă-n bătătură"**).

Poezia **„Horă-n bătătură"** transferă în registru ludic universul domestic, în care animale și păsări, personificate ca în fabulă, cu trăsături specifice, pline de tâlc sau de haz, se adaptează timpurilor moderne: „Într-o magazie goală/ Am deschis și noi o școală./ Mai cu seamă fetele,/ Bercile, boghetele,/ Sunt silite să învețe/ Înșirate sus pe bețe." Surprinde aici atmosfera de improvizație și de voioșie din insolita școală, cu pedepse tradiționale („La purtare și Grivei/ Are tot unu și trei"; „Din clasa-ntâia primară/ A fost broasca dată-afară."), dar și cu principii moderne, fiecare învățăcel urmând să-și dezvolte calitățile cu care l-a înzestrat natura: „Gâsca mestică sacâz,/ Și rața moare de râs"; „Mâța vru să fie moașe,/ Dar se lasă păgubașe".

„Horă-n bătătură" are cadența și inventivitatea jocurilor de copii. Ritmul poeziei, alert, de horă întețită gradat, redă bucuria jocului, iar reacțiile „școlarilor" probează, din partea poetului, o adâncă observație, de fabulist clasic, asupra caracterelor. Versurile transcriu, în același timp, și o viziune ludică și ironică asupra lumii, redusă la un cadru domestic, în care întrega **parodie a școlii** este pusă în mișcare de gospodină: „Cântă-n poartă caterinca.// Directoare: baba Tinca."

Ex. 2/ p. 23. Descoperiți în versurile din **„Horă de băieți"** elementele specifice orațiilor și versurilor populare de mai jos:

a) „Aluà-buà-buà/ Aluà, țucu-l maica!/ Dormi, puiuțule, te-alină,/ Maica-i dusă la făină [...]// Liu-liu-liu, puiuț micuț,/ Taci că ți-oi da un puiuț,/ Un puiuț de rândunea/ Și cu tine s-abua." (**„Poezia riturilor de trecere. Nașterea"**.)

b) „Meletică/ peletică/ pog canopogo/ cara gana carga/ cararata pune etc." („**Descântec**").

Stilul „**Horelor**" lui Arghezi se înscrie în aceeaşi tendinţă de folosire a onomatopeelor pentru a reda stări de spirit, unele încifrate, din motive ezoterice, ca în descântece. Astfel, formulele „Hu-hu, bu-hu/ Bu-hu, hu-hu [...] I-ha, ba-ha/ Ba-ha, i-ha [...] Lu-la, la-lu/ Vi-va, va-lu. [...] Da-du, du-da/ Ga-gu, gu-da. [...] I-ha, pa-pa/ Pa-pa, i-ha." transcriu sugestiv drama poetului care observă lumea în degringoladă, supusă derizoriului, prăbuşirii totale a valorilor umane.

Arta lui Arghezi constă tocmai în preluarea şi inserţia în versurile proprii a unor formule magice şi onomatopeice din creaţia populară, ea însăşi extrem de inventivă când este vorba de proiecţia rostirii poetice într-un orizont ezoteric, populat cu forţe supranaturale de la care se aşteaptă efecte benefice sau împlinirea unor dorinţe. Poeziile din „**Hore**" păstrează ritmul incantatoriu din cântecele de leagăn sau din descântece, dându-le însă altă intenţionalitate poetică, diferită de bucuria ce se exprimă, la venirea pe lume a nou-născutului, prin formulele „Aluà-buà-buà/ Aluà, ţucu-l maica!/ Dormi, puiuţule, te-alină,/ Maica-i dusă la făină [...]// Liu-liu-liu, puiuţ micuţ,/ Taci că ţi-oi da un puiuţ,/ Un puiuţ de rândunea/ Şi cu tine s-abua.", sau de limbajul ezoteric prin care, în „**Descântec**", se încearcă stabilirea legăturii cu puteri magice benefice: „Meletică/ peletică/ pog canopogo/ cara gana carga/ cararata pune etc." (***H.S.***)

Concepte operaţionale

ELEMENTE DE VERSIFICAŢIE. Particularitatea esenţială a poeziei faţă de proză, teoretizată de poeticile clasice şi menţinută în linii mari până astăzi, este organizarea textului în **versuri** şi comunicarea unui mesaj artistic prin elemente de prozodie: **măsură**, **ritm**, **rimă**, **structură strofică**. Acestea sunt subordonate îndeplinirii celorlalte două condiţii ale existenţei poeziei, obţinerea **armoniei** şi constituirea **imaginii artistice**.

PROZODIE. Termenul provine, potrivit „**Dicţionarului de termeni literari**", din fr. *prosodie*, gr. *prosodia*, „intonare, accentuare" (din *pros*, „către", şi *ode*, „cântec"). Accepţia curentă este de ştiinţă a grupării cuvintelor în unităţi ritmice, de pronunţare ritmată a cuvintelor, sinonimă, în acest sens, cu **METRICA**. Alt sens este de parte a poeticii, când se referă la cantitatea şi durata vocalelor, la gruparea acestora în unităţi ritmice.

VERS. Potrivit „**Dicţionarului de termeni literari**", termenul provine din fr. *vers*, lat. *versus*, „întoarcere", „rând, şir al scrierii". Reprezintă, de regulă, un rând dintr-o poezie, supus, în poezia tradiţională, condiţiilor prozodice. Versurile sunt îmbinări lexicale ce se repetă structural, sub aspectul măsurii, ritmului, rimei, intonaţiei (de aceea *versus* însemna la început în limba latină „pereche de brazde", „întoarcere a brazdei" făcută de plugar la capătul ogorului). Versul presupune astfel o pauză finală şi uneori una mediană, marcată prin **CEZURĂ**, care îl împarte în secvenţe (egale sau inegale), numite **EMISTIHURI**: „Mihnea încalecă,// calul său tropotă" (D. Bolintineanu); „– Stăi, paşă!// Să piară azi unul din noi!" (G. Coşbuc). Versul este alcătuit dintr-un anumit număr de silabe, care formează **MĂSURA** acestuia, silabele fiind grupate, în poezia tradiţională, în **unităţi metrice (picioare metrice)**, care stabilesc felul **ritmului**. Versurile care în final prezintă unităţi metrice complete sunt **acataletice**, în cazul celălalt fiind **cataletice** (piciorului metric final îi lipseşte o silabă: „Doină, doină, viers cu foc").

Tipologia versificaţiei, în funcţie de măsura, ritmul şi rima folosite, a marcat, de-a lungul timpului, tehnicile de creaţie. Există **versul silabic**, cu măsură fixă, de pildă **ALEXANDRINUL** (folosit în epica medievală franceză referitoare la ispràvile lui Alexandru Macedon), având 12 sau 13 silabe, format din 6 iambi, cu cezură după a şasea silabă, folosit în epopei şi tragedii, de unde şi denumirea de vers eroic, dar întâlnit şi la Dosoftei, Miron Costin şi Ion Heliade-Rădulescu. **Versul ritmic** se bazează pe numărul fix de accente, de pildă **HEXAMETRUL**, alcătuit din 6 picioare metrice, de obicei dactili, fiind versul epopeii clasice greceşti, folosit şi de Ion Heliade-Rădulescu: „Toţi încetară cu feţele-ntinse tăcând să-l asculte".

Versul alb, inaugurat de Henry Howard în 1540, la traducerea în engleză a „**Eneidei**", este folosit apoi de Shakespeare şi de poeţii romantici. Simboliştii şi în mare parte poezia secolului XX utilizează **versul liber**, desprins de orice condiţionare prozodică, fără ritm, rimă şi cu măsură inegală.

RITM. Termenul provine, potrivit „**Dicționarului de termeni literari**", din fr. *rythme*, lat. *rythmus*, gr. *rythmos*, „mişcare regulată și măsurată", „cadență melodică". Reprezintă repetarea ordonată a silabelor accentuate și neaccentuate și a pauzelor într-un vers. Prin îmbinarea silabelor accentuate și neaccentuate (în antichitate a silabelor lungi cu cele scurte), se ajunge la formarea unei unități ritmice, numită **picior metric**.

În versul românesc, elementul fundamental este unitatea ritmică formată din 2, 3, 4, 5 şi 6 silabe, în funcție de care se definesc tipurile de ritm:

1. Ritmuri binare, în care unitatea metrică (piciorul metric) este formată din 2 silabe: a) **ritmul trohaic**, cu unitatea metrică numită **troheu**, prima silabă fiind accentuată, iar a doua neaccentuată: „Doină,/ doină,/ cântec/ dulce" („**Doina**"), ‘_V/ ‘_V/ ‘_V/ ‘_V/; b) **iambic**, cu piciorul metric numit **iamb**, cu a doua silabă accentuată: „În vaduri ape repezi curg" (G. Coşbuc), V ‘_/ V ‘_/ V ‘_/ V ‘_/.

Termenul **TROHEU** provine din fr. *trochée*, gr. *trohaios*, „alergător", ritmul trohaic fiind alert, dinamic, întâlnit mai ales în poezia populară, potrivit pentru dans.

IAMBUL (din fr. *iambe*, lat. *iambus*, gr. *iambos*, de la Iambo, preoteasă a cultului zeiței Demeter) creează un ritm ascendent, lin, specific poeziei culte, îndeosebi elegiilor şi meditațiilor, folosit frecvent de Eminescu, de unde şi referințe poetice asupra lui: „Iambii suitori, troheii, săltărețele dactile".

2. Ritmuri ternare: a) **dactilic**, bazat pe un **dactil**: ‘_V V: „Ard depărtările" (M. Eminescu), ‘_V V/ ‘_V V; b) **anapestic**, numit şi ritm antidactilic, cu ultima silabă accentuată, V V ‘_: „De-mi vorbiți mă fac că n-aud" (M. Eminescu), V V ‘_/ V ‘_V/ ‘_V, vers poliritmic, format dintr-un anapest, un amfibrah şi un troheu.; c) **ritmul amfibrahic** (bazat pe un **amfibrah**, V ‘_V: „În liniştea serii" (M. Eminescu), V ‘_V/ V ‘_V; d) **ritmul cretic**, bazat pe unitatea cretică, opusă amfibrahului, formată din două silabe accentuate şi una neaccentuată, ‘_V ‘_: „Să-mi fie somnul lin" (M. Eminescu), V ‘_V/ ‘_V ‘_, amfibrah + cretic.

DACTILUL (din fr. *dactyle*, lat. *dactylus*, gr. *daktylos*, „deget") formează un ritm descendent, care atenuează armonia sonoră a versului.

AMFIBRAHUL (din fr. *amphibraque*, gr. *amphi*, „din două părți", *brachys*, „scurt") creează un ritm unduitor, larg, deschis, al spațiilor cosmice, fiind folosit frecvent de Eminescu.

3. Ritmuri cuaternare, bazate pe unitățile ritmice de 4 silabe, dintre care una poartă accentul: a) **peon I**, ‘_V V V: „Valurile, vânturile" (M. Eminescu), ‘_V V V/ ‘_V V V; b) **peon II**,V ‘_V V: „Luceafărul aşteaptă" (M. Eminescu), V ‘_ V V/ V ‘_V (peon II + amfibrah); c) **peon III**, V V ‘_V: „O mreajă de văpaie", V ‘_V/ V V ‘_V, amfibrah + peon III; d) **peon IV**; V V V ‘_: „Să mă lăsați să mor" (M. Eminescu), V V V ‘_/ V ‘_ (peon IV + iamb).

PEONUL (din gr. *paian*, după numele Paionios, „Tămăduitorul", dat lui Apollo) forma în Antichitate un ritm solemn, folosit mai ales în imnurile păgâne. Eminescu îi aprecia valoarea eufonică: „Și-i diamant, peonul, îndrăznețul...".

Cuaternar este şi **ritmul coriambic**, îmbinare de un troheu și un iamb, ‘_V V ‘_: „Stelele-n cer.../ Până ce pier" (M. Eminescu), ‘_V V ‘_;

Există și ritmuri mai rare: **cvinar**, alcătuit din unități metrice de cinci silabe, V V V‘_V; **mesomacru**; „Pe-un prund de oseminte" (M. Eminescu), ‘_V/ V V V ‘_V (iamb + mesomacru); **senar**, **hipermesomacru**, alcătuit din unități ritmice de șase silabe, V V V ‘_V V: „Pe mişcătoarele cărări" (M. Eminescu), V V V ‘_V V/ V ‘_ (hipermesomacru și iamb), sugerând, prin cadența largă a versului, marile deschideri ale spațiului poetic eminescian.

STROFĂ. Termenul provine din fr. *strophe*, gr. *strophe*, „întoarcere" (o parte a corului antic orientată spre dreapta, spre deosebire de cealaltă parte, *antistrofa*, orientată spre stânga). Reprezintă, în versificația modernă, diferite combinații asociative ale versurilor, în funcție de măsură, ritm, rimă, idee poetică. După numărul versurilor conținute, există o varietate de forme ale strofei:

a) **Monoversul**, cu rol de incipit, de final sau marcând în corpusul textului poetic simetria, refrenul sau laitmotivul; poate constitui, printr-un efort de creație de mare concentrare, chiar singurul vers al poeziei, ca în „**Poeme într-un vers**", de Ion Pillat: „Foc stins, cort strâns, pustiul şi pulberea plecării." („**Popor nomad**").

b) **Distihul** (gr. *distichos*), strofă alcătuită din două versuri rimând între ele. Se întâlneşte în **gazel**, poezie cu formă fixă, în care versurile primei strofe rimează şi cu fiecare al doilea vers din strofele următoare (**a a**, **b a**, **c a** etc.): „Copiii nu-nțeleg ce vor:/ A plânge-i cuminția lor.// Dar lucrul cel mai laş în lume/ E un

bărbat tânguitor.// Nimic nu-i mai de râs ca plânsul/ În ochii unui luptător.// O luptă-i viața; deci te luptă/ Cu dragoste de ea, cu dor." (G. Coșbuc, „**Lupta vieții**"). În poezia antică reunea două versuri de măsuri diferite, un hexametru și un pentametru, ca în „**Tristele**", de Ovidiu, formând un **distih elegiac**.

c) **Terțina** (din it. *terzina*, „a treia rimă", lat. *tertius*, „al treilea") este o strofă de trei versuri, cu rimă încrucișată, primul rimând cu al treilea, iar al doilea cu primul din strofa următoare (**a b a**, **b a b** etc.), procedeul repetându-se până la sfârșitul poeziei, devenită astfel poezie cu formă fixă, în care ultimul vers, izolat, rimează cu cel dinainte. Terțina are și o măsură fixă, *endecasilabul* (versul de 11 silabe). Ultimele două strofe ale unui sonet sunt terține. „**Divina comedie**" a lui Dante este scrisă în terține. În literatura română, terține scriu Mihai Eminescu, George Coșbuc, Șt. O. Iosif, Nichita Stănescu.

Terțetul acoperă parțial noțiunea de terțină, referindu-se numai la alcătuirea strofei de trei versuri, fără implicațiile prozodice amintite, având de obicei **monorimă (a a a)**.

d) **Catrenul** (din fr. *quatrain*, „catren", lat. *quattuor*, „patru"), strofa de patru versuri, reprezintă probabil forma cea mai răspândită în creația poetică. Rima unui catren este de obicei încrucișată (**a b a b**) sau îmbrățișată (**a b b a**) dar poate prezenta și **semirimă**, cu omofonie numai la versurile 2 și 4: „Lacul codrilor albastru/ Nuferi galbeni îl încarcă;/ Tresărind în cercuri albe/ El cutremură o barcă" (M. Eminescu). Uneori catrenul reprezintă singura strofă a unui poem.

e) **Sextina** (din fr. *sextine*, cf. lat. *sextus*, „al șaselea"). Termenul trimite la strofa de șase versuri, dar denumește și o poezie cu formă fixă, inventată în secolul al XII-lea de trubadurul Arnaud Daniel (Wolfgang Kayser) și frecventată mai ales în Evul Mediu, dar și de către poeții moderni. E alcătuită din 39 de versuri, șase strofe a câte șase versuri, cu o rimă riguros respectată, și o terțină, având o distribuție savantă a cuvintelor din versurile finale ale primei strofe, care se regăsesc la sfârșitul tuturor celorlalte cinci strofe, de obicei în ordinea **6 1 5 2 4 3**.

Există și strofa **cvinarie sau cvintetul** (de cinci versuri) și strofa polimorfă, de șapte (**septetul**), opt (**octava**, forma preferată pentru epopee în literaturile romanice, de către Ariosto, Camões, Tasso), nouă (**nona**), zece (**decima**), douăsprezece versuri. Octava este folosită de Mihai Eminescu în poezia „**Glossă**", respectând condițiile prozodice ale acestui tip de strofă (rima **a b a b c d c d**, cu pauză după al patrulea vers) și pe cele ale **glosei** ca poezie cu formă fixă.

RIMĂ. Termenul provine, potrivit „**Dicționarului de termeni literari**", din fr. *rime* și denumește una dintre cele mai importante figuri de sunet ale poeziei. Constă în coincidența sonoră a finalului a două sau mai multor versuri, începând cu ultima vocală accentuată. Fiind un mijloc de bază în constituirea armoniei poetice (**eufonia**), alături de ritm, rima a fost analizată amănunțit de-a lungul timpului, rezultând numeroase moduri de clasificare.

Cea mai cunoscută clasificare este în funcție de **poziția rimelor în cadrul strofei**; prin aceasta, rima își exercită rolul esențial de armonizare sonoră a versurilor componente: a) **rime împerecheate**, după structura **a a b b**; b) **rime încrucișate**, **a b a b**; c) **rime îmbrățișate**, **a b b a**; d) **rime interpolate**, într-o strofă de șase versuri, **a a b c c b**: e) **monorimă**, repetată la trei sau mai multe versuri succesive, folosită îndeosebi în poezia populară; f) **rime variate**, când ordinea lor nu este uniformă, îndeosebi în fabule; g) **rime interioare**: „Nunul mare, mândrul soare, și pe nună, mândra lună." (M. Eminescu).

O clasificare sugestivă pentru efectele sonore produse este aceea în funcție de **numărul de sunete coincidente** de la sfârșitul versurilor ce rimează: a) **rima simplă**, cu sunete ce cuprind un singur accent principal: – **masculină**, când accentul cade pe ultima silabă, fiind monosilabică (rimează numai o singură silabă), posibilă numai în cazul ritmului iambic: „Dar nu mai cade ca-n trecut/ În mări din tot înaltul:/ – Ce-ți pasă ție, chip de **lut**,/ Dac-oi fi eu sau altul?" (M. Eminescu); – **feminină**, cu accentul principal asupra penultimei silabe, fiind bisilabică și posibilă în cadrul ritmului trohaic sau amfibrahic: „Din umbra falnicelor bolți/ Ea pasul și-l îndre**aptă**/ Lângă fereastră, unde-n colț/ Luceafărul aște**aptă**." (M. Eminescu); b) **rima complexă**, când rimează cuvinte ce includ, pe lângă accentele principale, și accente secundare: – **rime dactilice**: „Clătind catargele/ tremură **largele**" (M. Eminescu); – **rime hiperdactilice**, când accentul cade pe a patra silabă, în cazul peonilor: „malurile.../ valurile". ***(Gh.S., H.S.)***

De-a v-ați ascuns...

După reprezentarea ludică a faptelor genezei și ale creației, Tudor Arghezi evită, diminuând prin joc, și momentele grave ale sfârșitului vieții. Ludicul de origine divină este ritualul amăgitor ce asigură suportabilitatea existenței, înscriindu-se în desacralizate ritualuri ale trecerii într-un univers ludic, construit de la un capăt la altul pe ideea jocului divin, imitativ până la desacralizare. Fiecare obiect sau eveniment este conceput după reguli restrictive, dar perspectiva ludică le umanizează, înscriindu-le, de cele mai multe ori, în sfera **alegoriei**.

În poezia „**De-a v-ați ascuns...**", apărută în primul volum de versuri al lui Tudor Arghezi, „**Cuvinte potrivite**" (1927), jocul cu moartea, mai bine zis „de-a moartea", este, ca și în „**Miorița**", un joc al destinului uman, pornit de la o realitate existențială neiertătoare. Pentru poet, inevitabilul este disimulat într-un **joc domestic**, aparent inofensiv, înscris în ritualitatea comună a existenței, nu lipsită însă de fiorul neantului. De aceea, ideea de joc misterios apare chiar din prima strofă: „Dragii mei, o să mă joc odată/ Cu voi, de-a ceva ciudat./ Nu știu când o să fie asta, tată,/ Dar, hotărât, o să ne jucăm odată,/ Odată, poate, după scăpătat." Fiecare cuvânt care se repetă aici obsedant, „odată", „o să mă joc", „o să ne jucăm", fixează o proiecție incertă, neștiută, dar oricum hotărâtă, în cealaltă margine a timpului uman, „după scăpătat", tot atât de misterioasă ca și miticul **in illo tempore**, timp al începutului, al nașterii tuturor lucrurilor. Jocul „de-a moartea" este de neevitat, de el nimeni nu poate scăpa, „un joc viclean de bătrâni/ Cu copii, ca voi, cu fetițe ca tine,/ Joc de slugi și joc de stăpâni,/ Joc de pasări, de flori, de câni,/ Și fiecare îl joacă bine.", atotcuprinzătoarea **enumerație** sugerând înstăpânirea sa deplină asupra lumii, cu toată tristețea existențială implicită.

Fenomenul morții este transfigurat poetic în cele mai mici detalii, împins în plan alegoric, figurile de stil urmând îndeaproape procesul treptat al deriziunii fizice a ființei umane. Masa cea de taină a morții fiecăruia este ținută „Subt coviltirele lui Dumnezeu", sub protecție divină, până când, „Într-o zi piciorul va rămâne greu", semnificând apăsarea vieții, greutatea fără margini ce îl cuprinde pe omul aflat în pragul morții. Mâna devine „stângace", ochiul este „sleit", iar limba „scămoasă", toate aceste manifestări arătând că lumea întreagă este supusă unui fenomen unic, după care alcătuirea materială, fragilă, a corpului, se destramă.

Mecanica jocului extincției are o simbolistică perfectă: „începe încet, ca un vânt./ Eu o să râd și o să tac,/ O să mă culc la pământ./ O să stau fără cuvânt,/ De pildă, lângă copac." Tăcerea și seninătatea râsului semnifică o moarte anticipată, așteptată de mult timp, oricând posibilă, căci mereu adie „ca un vânt" în preajma ființei umane. Copacul, **axis mundi**, este simbolul deznădejdii existențiale a omului, al destinului implacabil, care izbește cu putere în fiecare zăgaz, pentru a opri forțele vitale ale organicului.

Jocul cu moartea, de fapt de-a moartea, este înscris chiar în actul creației divine: „E jocul Sfintelor Scripturi./ Așa s-a jucat și Domnul nostru Isus Hristos/ Și alții, plini de friguri și de călduri,/ Care din câteva sfinte tremurături/ Au isprăvit jocul, frumos." Cele câteva „sfinte tremurături" sunt pe deplin umane în clipa sfârșitului. Faptul că jocul se termină frumos este un eufemism, ideea de moarte, ca proces ireversibil, fiind motivată de poet prin legenda biblică a învierii: „Știind că și Lazăr a-nviat,/ Voi să nu vă mâhniți, s-așteptați,/ Ca și cum nu s-a întâmplat/ Nimic prea nou și prea ciudat./ Acolo, voi gândi la jocul nostru, printre frați." După despărțirea de viață, omul nu mai poate fi regăsit decât în memoria celor ce l-au cunoscut: „Voi să nu vă mâhniți tare/ Când mă vor lua și duce departe/ Și-mi vor face un fel de înmormântare/ În lutul afânat sau tare./ Așa e jocul, începe cu moarte." Lutul din care a fost creat omul în majoritatea legendelor lumii, de la „**Epopeea lui Ghilgameș**" până la mitologia creștină, se întoarce în pământul impersonal ce-i adăpostește pe toți care au murit de la începuturile lumii.

După moarte, în mod banal, mereu la fel, nu mai rămân decât bunurile materiale dobândite în timpul vieții, care mai pot să aducă aminte de răposat: „Tata s-a îngrijit de voi,/ V-a lăsat vite, hambare,/ Pășune, bordeie și oi,/ Pentru tot soiul de nevoi/ Și pentru mâncare." Toate aceste „lucruri din afara ființei" sunt inutile în fața tristeții care-i cuprinde pe cei apropiați. Ziua învierii, a eliberării de moarte, este așteptată, de aceea, cu multă nerăbdare, într-o Apocalipsă de mult anunțată de cărțile sfinte: „Toți vor învia, toți se vor întoarce/ Într-o zi acasă, la copii,/ La nevasta, care plânge și toarce,/ La văcuțe, la mioarce,/ Ca oamenii gospodari și vii". Până atunci, copiii trebuie să își continue însă propria viață, pregătind o nouă treaptă a morții: „Voi creșteți, dragii mei, sănătoși,/ Voinici, zglobii, cu voie bună,/ Cum am apucat din moși-strămoși./ Deocamdată, feții mei frumoși,/ O să lipsească tata vreo lună.". Copiii repetă ciclurile existenței, vor ajunge mari, se vor căpătui, transformându-se chiar în cărturari: „Și, voi ați crescut mari,/ V-ați căpătuit,/ V-ați făcut cărturari,/ Mama-mpletește ciorapi și pieptari,/ Și tata nu a mai venit...". Întârzierea tatălui în promisa întoarcere la viață este determinată de nesfârșita amânare a învierii, a programării tardive sau *sine die* a Schimbării la Față a lumii. Moartea devine astfel o eternitate: „Apoi, o să fie o întârziere,/ Și alta, și de urmă altă./ Tata nu o să mai aibă putere/ Să vie pe jos, în timpul cât se cere,/ Din lumea ceealaltă.".

Sfârșitul ființei umane, într-o lume lipsită de credință adevărată în Dumnezeu, se traduce tocmai prin această ireversibilitate a destinului fiecărui om care pleacă pe „drumul fără întoarcere", din care se deduce revolta, tăgada știută a poeziei argheziene: „Puii mei, bobocii mei, copiii mei!/ Așa este jocul./ Îl joci în doi, în trei,/ Îl joci în câte câți vrei,/ Arde-l-ar focul!". **Imprecația finală** împotriva morții este punctul culminant al unei **litanii existențiale** care demonstrează că lumea funerară, a pământului, a condamnaților la chinul lui Sisif, nu mai reușește transcenderea, întoarcerea la eternitatea vieții primordiale. (*H.S.*)

Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual (ROSETTI)

Ex. 3/ p. 42. Stabiliți ce elemente legate de cultul strămoșilor pot fi identificate în poezie.

Cultul strămoșilor este o temă subiacentă în poezia **„De-a v-ați ascuns..."**, fiind reprezentată în primul rând de evocarea ritualului morții în variantă creștină. Amintirea celor duși este, apoi, prezentă în mai multe secvențe poetice: învierea lui Lazăr evocă momentul resurecției finale a tuturor muritorilor; moștenirea de „vite, hambare,/ Pășune, bordeie și oi" păstrează multă vreme amintirea înaintașilor; pomenirea morților, specifică ritualului creștin, face parte dintr-un bogat și diversificat cult al strămoșilor.

Ex. 4/ p. 42. Viziunea țărănească asupra morții constă în reprezentarea acestui eveniment ca o mare călătorie. Recunoașteți elementele care dezvoltă motivul călătoriei în poezia lui Arghezi și stabiliți semnificațiile lor.

Mitul marii călătorii este o expresie a transcenderii ființei umane împlinite prin moarte: omul aflat în pragul extincției, spunea Mircea Eliade, trăiește experiența unei postexistențe, a întoarcerii în natură, în univers. Clipa morții este experiența ultimă a ființei muritoare, lipsită, în plan real, de posibilitatea de a se perpetua spiritual, prin desprinderea sufletului de trup. Tudor Arghezi figurează, în poezia **„De-a v-ați ascuns..."**, aceste trepte ale regăsirii de sine, ale marii călătorii. Încă din primele versuri, se fixează pragul temporal al începerii ei, încă incert, figurat prin repetiția adverbului „odată", semn implicit al marelui orizont mitic spre care sufletul se îndreaptă „după scăpătat", într-un inevitabil apus al ființei. Moartea ca joc universal, egalizator, „joc viclean de bătrâni", „cu copii", „cu fetițe", „joc de slugi și joc de stăpâni", are un ritual ireversibil, cu semne incipiente de slăbire a ființei („Într-o zi piciorul va rămâne greu,/ Mâna stângace, ochiul sleit, limba scămoasă"), reverberată în spațiul dimprejur, „încet, ca un vânt", cu manifestări imprevizibile: „Eu o să râd și o să tac",/ O să mă culc la pământ./ O să stau fără cuvânt." Moartea devine „jocul Sfintelor Scripturi", înscriindu-se în reprezentări

mitice mai largi („Aşa s-a jucat şi Domnul nostru Isus Hristos“), ca o mare călătorie, fără întoarcere, deşi se lasă iluzia că „şi Lazăr a-nviat“ sau că „Toţi vor învia, toţi se vor întoarce/ Într-o zi acasă, la copii,/ La nevasta, care plânge şi toarce.“ Către finalul poeziei se strecoară subtil, gradat, ambiguu, ideea plecării ireversibile: „O să lipsească tata vreo lună.// Apoi, o să fie o întârziere,/ Şi alta, şi pe urmă altă./ Tata nu o să mai aibă putere/ Să vie pe jos, în timpul cât se cere,/ Din lumea ceealaltă“.

Ex. 6/ p. 42. Elementele de viziune ţărănească şi creştină sunt integrate de Tudor Arghezi într-o perspectivă originală asupra morţii. Prezentaţi-o.

În viziunea ţărănească adoptată de Tudor Arghezi, moartea este un fenomen firesc al naturii, care nu poate fi învins, privit ca eveniment existenţial ireversibil. De aceea, pentru a atenua caracterul terifiant al acestui „joc de-a moartea“, poetul detaliază etapele acestui fenomen sub formă ludică, eufemizând efectele trecerii ireversibile în lumea de apoi, micşorându-i din gravitate. Cei tineri nu trebuie să se sperie, pentru că, în fond, totul se reduce la un joc „de-a v-aţi ascuns“, deşi cel căruia îi vine sfârşitul dispare pentru totdeauna.

Ex. 9/ p. 43. Tudor Arghezi a folosit în mod original blestemul în creaţia sa. Una dintre poeziile sale poartă chiar acest titlu. Citiţi-o şi exprimaţi în scris prin ce v-a surprins acest text.

Poezii de infernală imprecaţie sunt, la Tudor Arghezi, „**Blesteme**“, din volumul „**Cuvinte potrivite**“, şi „**Blesteme de babă**“, din „**Una sută una poeme**“. Imprecaţia finală din „**De-a v-aţi ascuns...**“ reprezintă revolta supremă a omului prins în închisoarea unui trup trecător, idee apărută pentru prima dată la Platon, în dialogul „**Cratylos**“. Libertatea omului nu poate fi totală dacă viaţa este limitată prin moarte. Spaima şi disperarea în faţa acestui eveniment inevitabil sunt traduse tocmai prin blesteme, prin imprecaţii, devenite, la Tudor Arghezi, memorabile figuri de stil.

În poezia „**Blesteme**“ se compune o imagine a degradării totale a spaţiului existenţial şi a lumii oamenilor: „Cetatea să cadă-n nămol,/ Păzită de spini şi de gol./ Usca-s-ar izvoarele toate şi marea.“ În simţurile dereglate ale fiinţei bolnave, timpul şi spaţiul se învălmăşesc: „Să usture aerul greu, ca oţetul,/ Să şchioapete ziua ca luntrea dogită,/ Să-ntârzie ora în timp să se-nghită,/ Şi, nemărginită, secunda/ Să-şi treacă prin suflet, gigantică, unda.“ Destrămarea trupului dobândeşte imagini terifiante, zugrăvite în una din cele mai concentrate pagini ale monstruosului. Pentru faptele sale, omul merită uneori imprecaţia totală, devastatoare, ale cărei urmări sunt semne ale unei infernale Apocalipse umane, aglomerate în avalanşă: carnea se umflă, se umple de bube, o cocoaşă se iveşte în spate, fiinţa devenind un demon grotesc, expresie a ridicolului existenţial.

În „**Blesteme de babă**“, degradarea corpului uman, a acestui „cadavru de ignoranţă“, cum îl numesc scrierile apocrife pe omul declasat din ierarhia celestă, fără „fiinţă de lumină“, atinge limite imagistice insuportabile: viermii vin să sfredelească „hoitul“, limbricii rânza, zgârciurile nu sunt nici ele uitate, la fel nasul, în locul lor va rămâne o gaură hâdă, ca a mumiilor, întregul trup va deveni o „mocirlă“ infamă, apele se vor feri de spectacolul degradant al cărnii, furnicile se vor îngrămădi pe rămăşiţele funeste, muştele vor bâzâi deasupra acestui „gunoi“, iar şobolanii, omizile negre şi şoarecii, „păianjenul cât tine de mare“ vor participa la această dantescă dezintegrare a fiinţei. Totul se transformă într-o „hârcă jumătate cu carne“, care pute, iubirea va fi uitată, mormântul va azvârli afară scheletul care şi el „pute“, cucuvelele vor păzi singurătatea deplorabilă a celui care „a pierdut“ viaţa: „Să nu vrea să-ţi încapă/ Stârvul nici-o groapă/ Curată sau murdară,/ Că te-ar zvârli din el pământu-afară./ El nu te vrea culcat într-un sicriu,/ Ci aruncat în groapa lui, de viu.“

Ex. 10/ p. 43. Citiţi poezia „**De ce-aş fi trist?**“ şi puneţi-o în legătură cu poemul studiat.

Poezia „**De ce-aş fi trist?**“ este o **meditaţie** melancolică pe tema **fortuna labilis**, bazată pe o **antiteză** dezvoltată între o natură calmă, fastă, de toamnă târzie, frumoasă, lină, şi soarta efemeră a omului, marcată obsedant prin **interogaţie** şi prin observaţia finală: „Şi totuşi...“. Poetul insistă, în versuri subtil stilizate, asupra elementelor de pastel ale naturii, subliniind muzicalitatea discretă a imaginilor, plasticitatea culorilor, curgerea lină a luminii în liniştea cosmică a apusului de soare şi a înfiripării stelelor nopţii. O plinătate amăgitoare a vieţii ar putea îndepărta poetul de spaimele

sfârşitului, mai ales că trăieşte într-un cosmos armonizat de ghirlande de flori şi de iederi revărsate în pridvoare sau căţărate pe ferestre, de razele de soare, de lună şi de luceferi ce se perindă, succesiv, „prin linişti de lumină". Eului liric îi este dat şi harul creaţiei poetice: „să frământ/ Cu sunet de vioară urciorul de pământ." Repetiţia interogativă „De ce-aş fi trist?" amplifică, de-a lungul întregii poezii, în planurile ei profunde, antinomia dintre eul efemer şi frumuseţea eternă a naturii, dată de „pacea duioasă şi blajină" a liniştii unei case cu şiţă de pe Trotuş, de frunza ce „scoboară din ramuri câte una", de luceferii de noapte ce străjuiesc singurătatea poetului. Poezia se învăluie astfel, toată, într-un aer greu de melancolie, astfel încât titlul ei îşi vădeşte tot mai mult intenţia afirmativă bănuită de la început, de la primul vers.

Ex. 1/ p. 43. Amintiţi-vă balada **„Mioriţa"** şi identificaţi imaginea unitară, cu caracter concret, prin care este reprezentată moartea.

În **„Mioriţa"**, ritualul acesta se transformă într-o grandioasă **alegorie a morţii ca nuntă**, care, în fapt, desăvârşeşte integrarea ciobanului în ritmurile eterne ale naturii. Singurătatea lui nu va fi vegheată numai de obiectele şi de fiinţele apropiate muncii sale, ci şi de elementele universului: într-o natură-biserică de extensie cosmică, soarele şi luna îi vor ţine cununa, munţii-preoţi îl vor veghea în eternitate, stelele-făclii vor fi totdeauna prezente deasupra mormântului. Imaginea creată de alegoria morţii ca nuntă, alcătuită dintr-o suită de comparaţii, epitete, metafore şi personificări, este de o mare complexitate şi constituie apoteoza ciobanului moldovean în faţa morţii: „Iar tu de omor/ Să nu le spui lor,/ Să le spui curat/ Că m-am însurat/ Cu-o mândră crăiasă,/ A lumii mireasă;/ Că la nunta mea/ A căzut o stea;/ Soarele şi luna/ Mi-au ţinut cununa,/ Brazi şi păltinaşi/ I-am avut nuntaşi,/ Preoţi, munţii mari,/ Paseri lăutari,/ Păsărele mii/ Şi stele făclii!"

Nuntirea instituie un **axis mundi** magic, pentru că sufletul ciobănaşului, într-un elan ascensiv, va continua să existe şi după moarte, într-o **viziune panteistă**, evocat de obiectele personale ale celui dispărut şi integrat în elementele naturii: fluierele, aştrii, munţii, brazii, păltinaşii. Un astfel de spaţiu antropizat conservă energiile primordiale, făcând ca amintirea tânărului să rămână vie în mintea urmaşilor. Ca urmare, moartea ca nuntă, reprezentată printr-o dublă alegorie, a vieţii şi a iubirii, este un exerciţiu magic, având rolul de a transfigura moartea, de a o integra într-un ciclu natural. Neavând puterea de a se opune momentului inevitabil al morţii, ciobănaşul supravieţuieşte doar în formă imaterială, spirituală. Se întâlnesc aici reminiscenţe ale unor credinţe străvechi, după care sufletul este nemuritor, numai corpul fiind supus dispariţiei. Moartea ciobănaşului este o scurtcircuitare a simţurilor, o integrare în lumea invizibilă, eternă. Prin moartea sa, ciobănaşul se desprinde de hainele efemere ale existenţei terestre, se esenţializează, trece dincolo, efectuează o **călătorie regresivă în spaţiul atemporal, mitic.**

Ex. 4/ p. 43. Observaţi preocuparea pentru postexistenţă prezentă atât în balada **„Mioriţa"**, cât şi în poezia lui Arghezi. Motivaţi-o.

Ideea de **postexistenţă** este o temă fundamentală a tuturor eshatologiilor lumii, de la akkado-sumerieni la creştini. În cazul ciobanului mioritic, este preluată dintr-un substrat arhaic geto-dacic ideea de imortalitate a sufletului, perceput ca o entitate nonmaterială. Postexistenţa creează o speranţă a lumii ideale, paradiziace, viziune total opusă filozofiilor mai noi, existenţialismului de exemplu, în concepţia căruia moartea reprezintă „neantul total", după care nu mai urmează nimic. Speranţa este un sentiment transcendent, de origine divină, singura capabilă să înfrângă ruperea totală a legăturilor materiale dintre trup şi suflet. Arghezi, redând viziunea ţărănească asupra vieţii, nutrită din concepţii străvechi despre viaţă şi moarte, se înscrie în aceeaşi viziune mioritică asupra existenţei. (***H.S.***)

Concepte operaţionale

LIMBAJUL POETIC. Este rezultatul utilizării particularizate a tuturor resurselor stilistice şi prozodice oferite de limbă, cu scopul producerii de efecte artistice şi estetice. „Limbajul poetic, spune Wolfgang Kayser, se caracterizează prin capacitatea sa de a evoca imagini. El nu formulează păreri, nici nu rezolvă probleme, ci evocă o lume într-o plenitudine obiectuală. Deoarece nu se referă, ca orice alt limbaj, la o obiectualitate existentă în afara limbii, ci mai degrabă abia o creează el însuşi, va folosi toate mijloacele lingvistice care îi pot fi de folos în acest scop." Limbajului poetic îi sunt caracteristice **ambiguitatea** şi **deschiderea**, crearea de conotaţii multiple care să ofere numeroase posibilităţi de receptare şi de interpretare, de proiectare a textului poetic dincolo de el însuşi.

Cum este şi firesc, problematica limbajului poetic atrage în mod inevitabil discuţia asupra stilului artistic şi, de fapt, mai întâi asupra stilului în general. Materialul folosit pentru construcţia discursului poetic este oferit de compartimentele limbii: fonetic, lexical, morfologic şi sintactic, care îşi combină în chip particular formele de exprimare, rezultând ceea ce se numeşte stilul individual al operei literare sau, prin extensie, al unui poet, al unui curent literar, al unei epoci.

IMAGINEA ARTISTICĂ. Este produsul unui proces de reprezentare mentală a impresiilor produse de o operă de artă, din literatură, pictură, sculptură, muzică etc. În domeniul literaturii, imaginea artistică este perceptibilă prin exercitarea funcţiei iconice (de reprezentare) a cuvântului, care proiectează în spaţiul mental imagini obiectuale, însoţite de senzaţii, percepţii, reprezentări, stimulate în şcoală de exerciţiul de analiză literară realizat la contactul cu textul. Această proiecţie în spaţiul imaginar urmează, după esteticianul englez I. A. Richards (**„Principii ale criticii literare"**), etape distincte, care explică lectura unui poem: „Ochiul înregistrează o succesiune de cuvinte tipărite. Rezultatul este un mănunchi de reacţii în ansamblul cărora se pot distinge şase tipuri aparte de evenimente: I. Senzaţia vizuală a cuvintelor tipărite. II. Imagini asociate intim cu aceste semne. III. Imagini relativ libere. IV. Referinţe («gânduri») la diferite obiecte. V. Emoţii. VI. Atitudini afectiv-voliţionale." În plus, dacă se dă glas, valoare discursivă „gândurilor", reflecţiilor de lectură, se obţine **comentariul literar**.

Toate aceste evenimente afective şi mentale se produc pe temeiul acelui „sensorium" general al funcţiei imaginare care este **spaţiul literar** (care ar putea fi echivalat, pentru o mai uşoară înţelegere, cu imaginea literară), noţiune fascinantă a criticii şi a poeticilor moderne. Toţi autorii, spune Gilbert Durand (în **„Structurile antropologice ale imaginarului"**), „au fost frapaţi de caracterul nemijlocit şi insolit al imaginii. Niciodată cubul perfect nu va fi atât de spontan cub ca un cub imaginat". Spaţiul, înţeles aici ca spaţiu psihologic, ca acţiune interiorizată, este un izvor inepuizabil de idei şi de imagini, care, la rândul lor, dezvoltă, în toate direcţiile, ignorând legile spaţiului real, un roi luxuriant de imagini. Este un fel de spaţiu euclidian, deosebit de cel algebrizat al fizicii, iconografic pur, în care obiectele-imagini se deplasează liber, oricând chemate dintr-un cadru de rezervă în centrul atenţiei mentale. Gaston Bachelard îl numeşte **spaţiu poetic**, consacrându-i un studiu de referinţă, **„La Poétique de l'espace"**.

Spre exemplificare, versurile „Vino-n codru la izvorul/ Care tremură pe prund" încorporează elemente spaţiale care se perindă caleidoscopic în cadrul percepţiei vizuale. Primul cuvânt ar conţine un gest de chemare, eventual un braţ ridicat, dublat de o imagine sonoră, indicând spre **codru**, al doilea element care, dintr-un loc de rezervă, ocupă întregul spaţiu imaginar. Imediat însă perspectiva se îngustează, fixându-se asupra altor două elemente spaţiale: **izvorul** şi **prundul**. Pentru a întregi imaginea literară, sunt necesare reluarea lecturii şi fixarea în spaţiul imaginar, printr-un efort de memorie, a fiecărui element.

În parcurgerea acestui periplu ideal se desprind, în afară de o dimensiune spaţială, altele două, complementare: dimensiunea temporală şi aceea cinetică, alte două concepte esenţiale, **timpul** şi **mişcarea**, perceptibile în cuprinsul imaginii literare. Bachelard observa că „în cele o mie de alveole ale sale spaţiul ţine un timp comprimat" şi, desigur, o energie potenţială care declanşează mişcarea obiectuală. Aceste potenţialităţi ale spaţiului poetic se datorează celor trei proprietăţi ale imaginii: **ocularitate, profunzime** şi **ubicuitate** (Gilbert Durand). Ele corespund unei triple etajări în reprezentarea spaţiului, disociate de Piaget, perceptibile şi în analiza literară: ar exista mai întâi o reprezentare a unor „grupuri" de lucruri, constituind „raporturile topologice elementare"; acestea ar fi coordonate în „relaţii de ansamblu" sau „relaţii proiective elementare"; în fine, toate s-ar îngloba în „spaţiul euclidian propriu-zis", amintit mai sus. Dintre toate acestea, ocularitatea este condiţia apriorică a spaţiului imaginar. Cele mai multe reprezentări

ale omului vin pe cale vizuală. „Contemplarea lumii, observă Durand, înseamnă deja transformarea obiectului“, reprezentarea lui prin efectele limbajului. Profunzimea, faimoasa particularitate a imaginii tridimensionale, supralicitată îndeosebi în pictură, este produsă tot de ocularitate, văzul fiind prin excelență un organ al depărtării: „Spațiul este constituțional o invitație la profunzime, la marea călătorie. Copilul care întinde brațele spre lună are în mod spontan conștiința acestei profunzimi în vârful degetelor și e mirat doar de faptul că nu atinge imediat luna: îl decepționează substanța timpului, nu profunzimea spațiului. Deoarece imaginea, ca și viața, nu se învață: se manifestă.“ (Gilbert Durand).

Cea de a treia proprietate și cea mai importantă a imaginii este ubicuitatea ei în câmpul perceptiv, dată de omogenitatea spațiului euclidian și de independența sa absolută față de legile fizice. În acest câmp perceptiv, orice obiect se poate așeza în spațiu ca într-un **centrum mundi**. Pe principiul analizei și al similitudinii, el poate chema alt obiect sau se poate substitui acestuia. Totodată, se poate supradimensiona sau micșora, apropia sau depărta, într-un proces de necontenită transfocare. De pildă, citind versurile: „El, singuratic, duce către cer/ Brazda pornită-n țară, de la vatră“ (Tudor Arghezi, **„Belșug“**), în centrul spațiului imaginar se așază, ca pe un ecran cosmic, figura monumentală a țăranului, similar unui Atlas uriaș sprijinind cerul. Ulterior imaginea se modifică substanțial, **brazda** ascensivă („pornită-n țară“) dominând câmpul vizual. (***Gh.S.***)

ADDENDA

Gaston Bachelard, 1957

„Imaginea, operă pură a imaginației absolute, este un fenomen al ființei, unul dintre fenomenele specifice ființei vorbitoare.“

FIGURILE DE STIL. Pe temeiul reprezentării lumii se constituie și imaginile produse de **figurile de stil**. Comparația menține, de exemplu, la distanțe simetrice, într-un echilibru relativ, imaginea plastică a ambilor termeni comparați. În versul „Pe un deal răsare luna ca o vatră de jăratic“, în spațiul ideal se alătură imaginea astrului nopții cu aceea a unui jăratic intens, incert situat la orizont. Între ele se creează ceea ce observa Gérard Genette: „...o distanță, un spațiu care, ca orice spațiu, posedă o formă. Numim această formă **figură**, și vor fi tot atâtea figuri câte forme vom putea găsi pentru fiecare spațiu de fiecare dată creat între linia semnificantului și a semnificatului“. **Figurile de stil**, ca și figurile geometrice, de pildă, **sunt forme spațiale**, mai puțin precise decât ele, reprezentabile potrivit imaginației, experienței, instrucției și sensibilității fiecărui cititor. Ele creează, potrivit unei clasificări tradiționale, **imagini vizuale**, **auditive**, **olfactive**, **cinetice** sau **motorii**, **sinestezice**, acestea din urmă bazate pe o interferență de simțuri și de senzații.

Percepția spațiului literar începe să se structureze tocmai prin această confluență a elementelor relaționate și transformate în **hartă imagistică**, alcătuită dintr-o mulțime de piese imponderabile, unite însă într-un spațiu comun, prin semnificații convergente. Iată cum se produce imaginea artistică, spațială, a bine cunoscutului vers din poezia **„Iarna“**, de Vasile Alecsandri: „Tot e alb, pe câmp, pe dealuri, împregiur, în depărtare“. Proiecția în spațiul imaginar a fiecărui cuvânt din acest vers explică, pe de o parte, schematic, modul în care se produce imaginea literară, pe de altă parte felul în care sintaxa textului produce sintaxa imaginarului. **Tot**, pronume nehotărât, cu funcție de subiect, declanșează dintr-o dată un spațiu cu margini incerte, cât poate cuprinde, sub zări joase și închise, mișcarea oculară. Luat singur, poate da o reprezentare abstractă, aproape golită de conținut plastic, fără o identitate precisă. Aici însă cadrele spațiului sunt umplute de sugestiile semantice ale adjectivului **alb**, care i se suprapune integral, așa cum se identifică o calitate cu obiectul căruia îi aparține. Liantul perfect dintre ele este, ca și în sintaxă, verbul copulativ **e**. Spațiul, astfel conturat și reprezentat vizual și cromatic, își distinge, la intervenția eului privitor (se poate deduce, din versurile anterioare, o coborâre a privirii inițiale din înalt către orizontul terestru), elemente subordonate (inclusiv sintactic, cu funcție sintactică de complemente): **pe câmp, pe dealuri, împregiur**, **în depărtare**, presupunând o mișcare oculară înceată, cu popas pe fiecare element, prin cuprinderi largi de jur împrejur, de la aproape către departe, dovadă fiind caracterul din ce în ce mai nedeterminat al observației, reprezentabil și sub aspectul clasei morfologice: **câmp** > **dealuri** (substantive) > **împregiur** > **în depărtare** (adverb și locuțiune adverbială). (***Gh.S.***)

♦ **FIGURI SEMANTICE** ♦

ALEGORIE. Termenul provine din fr. *allégorie*, din gr. *allegoria*. Figură de stil complexă, constând într-o suită de metafore, comparații, epitete și personificări prin care se redă, sub formă concretă, plastică, o idee abstractă. O foarte potrivită ilustrare a acestei definiții este **alegoria morții ca nuntă** din balada „**Miorița**".

Pe lângă sensul de figură semantică identificabilă ca text literar, termenul are o accepție mai generală, Hegel afirmând de pildă că alegoria face parte din categoria comparațiilor ce stabilesc corelații între semnificațiile evenimentelor. Fabula și parabola se întemeiază pe **alegorii**, considerate **închise**, întrucât substituția termenului abstract se recunoaște cu ușurință, în timp ce ghicitorile sunt **alegorii deschise**, fiindcă cititorul întâmpină de regulă dificultăți în identificarea termenului subînțeles. Un **poem alegoric** de un tip special, al geniului, este poezia „**Luceafărul**" a lui Mihai Eminescu; ea include mituri vechi, teze cosmogonice sau motive romantice: al oglinzii, al castelului îndepărtat, al spațiului oniric. Paradoxul geniului constă, așa cum mărturisea chiar poetul, în faptul că, dacă geniul nu își poate găsi fericirea, el nu poate, la rându-i, nici să-i facă fericiți pe ceilalți.

COMPARAȚIE. Termenul provine, potrivit „**Dicționarului de termeni literari**" (1976), din lat. *comparatio*, „asemănare". Este o figură de stil ce stabilește o asemănare între doi termeni (două obiecte, persoane, acțiuni etc.), pentru a da claritate și expresie plastică primului termen. **Comparația** poate fi **directă**: „Trecut-au anii **ca nouri lungi pe șesuri**" (M. Eminescu, „**Trecut-au anii**"), sau **indirectă**: „Soarele rotund și palid se prevede pintre nori/ **Ca un vis de tinerețe pintre anii trecători**" (V. Alecsandri, „**Iarna**"). Comparația poate fi **oratorică**, având funcție exemplificatoare și fiind construită pe baza inducției logice, **poetică**, primul termen fiind abstract, al doilea concret, și **homerică**: „Cum câteodată când focul izbucnește-n adâncul/ Codrului și e purtat de vârtejul de vânt pretutindeni;/ Arborii din rădăcini tot cad mistuiți de văpaie;/ Cad și troienii tot astfel în fugă loviți de puterea/ Lui Agamemnon-Atrid." (Homer, „**Iliada**").

EPITET. Termenul provine din fr. *épithète*, **gr.** *epitheton*, și înseamnă „care e adăugat". Este o figură de stil prin care i se atribuie unui obiect o însușire neobișnuită, relevându-i o imagine artistică inedită. Epitetul poate fi reprezentat prin diverse părți de vorbire, în poezia modernă fiind clasificat în funcție de părțile de vorbire care îl construiesc: **substantivale**, **adjectivale**, **verbale**, **adverbiale**. Conform vechilor tratate, epitetul este un adjectiv ce poate fi atașat unui substantiv, cu un scop estetic.

Tudor Vianu face o clasificare detaliată a tipurilor de epitete, între care distingem: a) **ornant**: „S-a dus zăpada **albă** de pe întinsul țării." (V. Alecsandri); b) **individual** („de circumstanță", care exprimă o trăsătură individuală a obiectului sau legată de obiect): „Flori **albastre** tremur **ude** în văzduhul **tămâiet**." (M. Eminescu); c) **cromatic**: „Lacul codrilor **albastru**" (M. Eminescu); d) **personificator**: „Din văzduh **cumplita** iarnă cerne norii de zăpadă." (V. Alecsandri); e) **metaforic**: „La pământ mai că ajunge al ei păr **de aur** moale." (M. Eminescu); f) **hiperbolic**: „**Gigantică** poart-o cupolă pe frunte." (G. Coșbuc); g) **inversat**: „Și de **crunta**-mi vijelie tu te aperi c-un toiag?" (M. Eminescu). Epitetele pot fi **simple**, **duble**, **triple** sau, când sunt mai multe, în succesiune, formează o **pletoră**.

EUFEMISM. Termenul provine din gr. *eu*, „bine", și *phemi*, „vorbesc" = *euphemismos*, „zicere de bun augur". Este o figură de stil a ambiguității, care constă în atenuarea, în îndulcirea conținutului unei fapte sau idei dure, triviale, jignitoare ori triste și substituirea cu o expresie acceptabilă: se spune, de exemplu, „are o **vârstă respectabilă**", în loc de „**e bătrân**", sau „**s-a prăpădit**" sau „**a închis ochii**" pentru „**a murit**".

Există și un **eufemism onomastic**, determinat în vechime de superstiții: **Naiba**, **Ăl din lac**, **Ucigă-l toaca**. **Ielele** nu poartă nume tocmai pentru a nu produce rău.

Când eufemismul ajunge să exprime contrariul expresiei inițiale, devine **antifrază**: „Ai puțintică răbdare! bravos! Fănică trădător! frumos!..." (I. L. Caragiale). După intenție, antifraza poate fi **ironică** („leule!" = „slăbănogule!") sau **litotică** („urâto!" = „frumoaso!").

OXIMORON. Conform „**Dicționarului de termeni literari**", termenul provine din fr. *oxymoron*, gr. *oxymôron*, dedus din gr. *oxys*, „ascuțit", și *môros*, „stupid, nebun". Este o figură de stil care conține două noțiuni, în aparență incompatibile, „**un zeu muritor**" de pildă, la Quintilian, sau „se

cade să fiu crud, doar spre a fi bun", în „**Hamlet**", de Shakespeare. Procedeul elegantelor „agerimi", *agudezas*, vine din manierism, în jurul anului 1800, mai ales din Germania, unde se întâlnesc formulări de tipul „bucuros în tristețea sa", la Hölderlin. La Eminescu, foarte cunoscut este oximoronul din „**Călin (file din poveste)**", „mândrul întuneric al pădurii de argint", prin care se redă lumina diafană a lunii într-un peisaj nocturn.

PERSONIFICARE. Termenul este derivat din „a personifica", conform fr. *personnification*, de la *personne*, „persoană". Este o figură de stil de esență metaforică și constă în atribuirea unei calități umane unui obiect inanimat: modul de comportament, purtările, figura, sentimentele acestuia, procedeul derivând din vechile concepții animiste asupra vieții. Personificarea este, de regulă, un transfer metaforic al unei denumiri din sfera umană asupra lumii obiectelor: „natura **doarme**", „pământul **geme**", „vântul **se tânguie**", „florile **râd**". Personificarea se întâlnește mai ales în creația folclorică, în fabule și în poezia lirică: „Primăvara, mama noastră,/ Suflă bruma de pe coastă." Este o figură de stil dominantă în special în poezie: „Codrule cu râuri line,/ Vreme trece, vreme vine,/ Tu din tânăr precum ești/ Tot mereu întinerești.// – Ce mi-i vremea, când de veacuri/ Stele-mi scânteie pe lacuri,/ Că de-i vremea rea sau bună/ Vântu-mi bate, frunza-mi sună;/ Și de-i vremea bună, rea,/ Mie-mi curge Dunărea." (M. Eminescu, **Revedere**). În „**Concertul în luncă**", de Vasile Alecsandri, „**Nuntă în codru**", de George Coșbuc, „**Rapsodii de toamnă**", de George Topîrceanu, un întreg spațiu este transpus, umoristic, la dimensiune umană.

♦ FIGURI DE CONSTRUCȚIE ♦

ANACOLUT. Termenul provine, potrivit „**Dicționarului de termeni literari**", din fr. *anacoluthe*, gr. *anakolouthon*, „întrerupere". Constă în întreruperea continuității sintactice în propoziție sau în frază. Din punct de vedere gramatical, este considerat o greșeală. În poezie poate avea efecte estetice: „**Soarele**, ce azi e mândru, el îl vede trist și roș" (M. Eminescu).

ENUMERAȚIE. Termenul provine din fr. *énumération*, lat. *enumeratio*, desemnând la început un procedeu retoric: înainte de perorație se află enumerația, ca mijloc de convingere a auditoriului. Pentru captarea bunăvoinței, oratorul trebuie să enumere cât mai multe aspecte ale subiectului luat în discuție. Ca figură de stil, constă în enumerarea cât mai multor calități sau obiecte în exprimarea ideii sau a imaginii artistice, amplificând-o sau nuanțând-o, atrăgând atenția asupra ei: „Ia, eu fac ce fac de mult,/ Iarna viscolu-l ascult,/ Crengile-mi rupându-le,/ Apele-astupându-le" (M. Eminescu, „**Revedere**").

GRADAȚIE. Potrivit „**Dicționarului de termeni literari**", termenul provine din fr. *gradation*, lat. *gradatio* (*gradus*, „treaptă"). Constă în trecerea treptată, în progresie crescătoare (**gradație ascendentă**) sau descrescătoare (**gradație descendentă**), de la o idee la alta, prin cuvinte și expresii adecvate, cu puternice efecte artistice. Gradația ascendentă, până la un punct culminant, se mai numește și **climax**: „Călăreții împlu câmpul și roiesc după un semn/ Și în caii lor sălbateci bat cu scările de lemn,/ Pe copite iau în fugă fața negrului pământ,/ Lănci scânteie lungi în soare, arcuri se întind în vânt,/ Și ca nouri de aramă și ca ropotul de grindeni,/ Orizonu-ntunecându-l, vin săgeți de pretutindeni..." (M. Eminescu, „**Scrisoarea III**"). Gradația descendentă sau **anticlimaxul** prezintă efectul invers al acumulării expresive: „Dintr-un timp și vântul tace;/ Satul doarme ca-n mormânt –/ Totu-i plin de duhul sfânt:/ Liniște-n văzduh și pace/ Pe pământ." (G. Coșbuc, „**Noapte de vară**").

INVERSIUNE. Provine din fr. *inversion*, lat. *inversio*. Este o figură de stil ce constă în inversarea topicii a două cuvinte diferite, în scopul obținerii emfazei, a accentuării ideii poetice: „**Porni** luceafărul. Creșteau/ În cer **a lui** aripe..." (M. Eminescu). Inversiunea din aceste versuri are rolul de a amplifica zborul cosmic intemporal al luceafărului. Faptul că poetul pornește construcția versului cu verbul de mișcare este semnificativ, sugerând smulgerea de pe firmament a luceafărului, efortul unei decizii cu imense implicații la scară cosmică.

REPETIȚIE. Termenul provine, potrivit „**Dicționarului de termeni literari**", din fr. *répétition*, lat. *repetitio*. Constă în utilizarea de două sau mai multe ori a aceluiași grup de sunete, a aceluiași cuvânt, a aceleiași sintagme sau structuri gramaticale. **Repetiția lexicală** este cea mai răspândită:

„Mai departe, mai departe,/ Mai încet, tot mai încet,/ Sufletu-mi nemângâiet/ Îndulcind cu dor de moarte." (M. Eminescu, „**Peste vârfuri**"). Repetarea unui cuvânt sau a unei sintagme în poziție inițială, realizând relații de simetrie, se numește **ANAFORĂ**: „**Tot ce**-n țările vecine e smintit și stârpitură,/ **Tot ce**-i însemnat cu pata putrejunii de natură,/ **Tot ce** e perfid și lacom, **tot** Fanarul, **toți** iloții,/ **Toți** se scurseră aicea și formează patrioții" (M. Eminescu, „**Scrisoarea III**"). Inversul acesteia este **EPIFORA**: „Orchestra începu cu o indignare grațioasă,/ Salonul alb visa cu roze **albe**/ Un vals de voaluri **albe**..." (G. Bacovia). **CHIASMUL** (din fr. *chiasme*, gr. *chiasmos*, „încrucișare") este o **repetiție gramaticală**, care constă în încrucișarea unor construcții sau în gruparea simetrică a unor mesaje, o dublă antiteză: „Tremura lucrând,/ Lucra tremurând." („**Monastirea Argeșului**"). **PARALELISMUL SINTACTIC** este tot o repetiție din sfera gramaticii: „Fețișoara lui/ Spuma laptelui;/ Mustăcioara lui/ Spicul grâului;/ Perișorul lui/ Pana corbului;/ Ochișorii lui/ Mura câmpului!..." („**Miorița**"). **Repetițiile fonologice** sunt figuri de sunet: **aliterația** și **asonanța**.

REFREN. Termenul provine din fr. *refrain*, după lat. *refringere*, „a rupe"; din punct de vedere literar, el desemnează cuvântul, versul sau versurile care se repetă, la anumite intervale, pentru a sublinia o anumită idee: „De ce nu-mi vii, de ce nu-mi vii?" (M. Eminescu). Ideea de muzică pe versuri este foarte veche, regăsindu-se în literatura greacă, în ditiramb, în cântecele alternative, contribuind la adâncirea ideii poetice. Refrenul se regăsește și în contemporaneitate, după marele succes avut în simbolism.

♦ FIGURI DE GÂNDIRE ȘI DE COMPOZIȚIE ♦

ANTITEZĂ. Denumirea provine, potrivit „**Dicționarului de termeni literari**", din fr. *antithèse*, gr. *antithesis*, „opoziție". Figură de stil derivată dintr-un procedeu de gândire care constă în asocierea a două cuvinte, expresii, idei, imagini sau noțiuni cu sens contrar, cu scopul de a se pune în evidență reciproc: „Vreme **trece**, vreme **vine**,/ Toate-s **vechi** și **nouă** toate;/ Ce e **rău** și ce e **bine**/ Tu te-ntreabă și socoate..." (M. Eminescu); „Căci voi **murind în sânge**, ei pot **să fie mari**." (M. Eminescu).

HIPERBOLĂ. Termenul provine din fr. *hyperbole*, gr. *hyperbole* (*hyper*, „peste, deasupra", *ballein*, „a arunca"). Este o metaforă la care transferul denumirii are drept consecință mărirea exagerată, intensificarea imaginii obiectului sau invers, minimalizarea acesteia peste limitele sale firești. Hiperbola este folosită în limbajul curent, prin crearea unor termeni ce sugerează exagerarea pozitivă sau negativă: „un uriaș", pentru un om înalt, „un pigmeu", pentru un om scund. După Demetrios, hiperbola, ca proces de gândire, se realizează: – **prin asemănare**, înrudindu-se cu comparația: „fuge **ca vântul**", „În grâu spicul **cât cocoșu**'" (T. Arghezi); – **prin exces**: „**mai albă ca zăpada**"; – **prin imposibilitate**: „își sprijină capul **de cer**".

În funcție de partea de vorbire prin care se exprimă, Gh. N. Dragomirescu le clasifică astfel: a) ***hiperbola verbală***, realizată de regulă prin metaforă: „Bătrânii se supără că și cei tineri au început **să zboare**..." (Al. Vlahuță); „Flăcările **se înălțau până la cer**." (Al. Vlahuță), verbul fiind asociat aici cu substantive și expresia având sens adverbial; b) ***hiperbola adjectivală***: „spiritele nenorocite sunt purtate fără repaos de suflarea vijeliilor **infernale**" (Al. Odobescu); c) ***hiperbola substantivală***: „Căci se adunau păgânii roată/ Și-**un om** era reduta toată." (G. Coșbuc); d) ***hiperbola perifrastică***: „Frumoasă **cât eu nici nu pot/ O mai frumoasă să-mi socot**." (G. Coșbuc).

În literatura română, o cunoscută hiperbolă este aceea din balada „**Pașa Hassan**", de George Coșbuc, de fapt o **hiperbolă globală**, **cumulativă**, ce include sugestii hiperbolice și metaforice produse de mai multe expresii literare: „**Sălbaticul** vodă e-n zale și-n fier/ Și zalele-i zuruie **crunte**,/ **Gigantică** poart-o cupolă pe frunte,/ Și vorba-i e **tunet**, răsufletul **ger**,/ Iar **barda** din stânga-i **ajunge la cer**,/ Și vodă-i un **munte**".

METAFORĂ. Potrivit „**Dicționarului de termeni literari**", denumirea vine din fr. *métaphore*, gr. *metaphora*, însemnând „transportare, strămutare". Este procedeul artistic prin care un obiect obișnuit este înlocuit cu unul neobișnuit, pe baza unei corespondențe reale sau imaginare. Metafora este o figură de stil ce renunță la termenii comparației, „ca și", „precum", „ca", „asemenea", un fel de comparație simplificată, prin acest fapt mai expresivă, cu efecte semantice și imagistice neașteptate.

Aristotel a observat primul care este natura metaforei: trecerea de la un concept ce se aplică la o categorie conceptuală sau la un obiect, la un altul, cu care se aseamănă. Dumarsais observă că „seceta de

cuvinte" a născut metafora („**Des Tropes**"). Metafora este, după Giambattista Vico („**Scienza nuova**"), o modificare a temeliei lumii, fiind de esență metafizică. Jean Paul Richter atribuie metafora „înstrăinării de natură" („**Vorschule der Aesthetik**"), iar Schlegel o privește ca pe un ornament al stilului poetic („**Vorlesung uber schöne Literatur und Kunst**"). Simboliștii își propun să descopere prin metaforă o „lume invizibilă", dincolo de mohorâta lume a realului. Unele cuvinte abstracte își au originea în metaforizarea unor concepte mai vechi, iar o explicație etnologică este dată de Heinz Werner în „**Die Ürsprunge der Metapher**", ca provenind din tabuizarea unor concepte mai vechi. Funcția cognitiv-filozofică este susținută de Ortega y Gasset în „**Cele două mari metafore ale filozofiei**": funcția psihologică vizează catharsisul, iar cea estetică frumosul. Metaforele pot fi **personificatoare**: „Bătrânul fluviu bate-n maluri/ Luptând să rupă trupul gheții/ Sub care brațele-i sunt prinse" (D. Zamfirescu, „**Iarna pe Dunăre**"), **cosmologice**: „Tu ești un cer de toamnă frumos și fără pată" (Baudelaire, „**Convorbire**"), **unificatoare**: „plânsul auriu al unei stele" (Al. Philippide, „**Aur sterp**"), **sinestezice**: „A, noir corset velu des mouches éclatantes" (Rimbaud, „**Voyelles**"). Lucian Blaga distinge, în „**Geneza metaforei și sensul culturii**", **metafore plasticizante**, ce provin din domeniul lumii reale, și **metafore revelatorii**, sporind semnificația faptelor în sine: „Soarele, lacrima Domnului, cade în mările somnului" („**Asfințit marin**").

METONIMIE. Termenul provine, potrivit „**Dicționarului de termeni literari**", din fr. *métonymie*, lat., gr. *metonymia*, „re-numire, înlocuire a unui nume cu altul". Reprezintă transferul denumirii bazat pe contiguitatea logică dintre obiecte. În timp ce metafora redă asemănările exterioare, metonimia reflectă legăturile interne, mai abstracte, fiind un fel de metaforă esențializată: – **contingențe spațiale**: clasă („sală")/ clasă („de elevi"); – **contingențe temporale**: prânz („amiază")/ prânz („masa de prânz"), oră („60 de minute")/ oră („lecție"); – **legătura dintre cauză și efect**, dintre acțiune și rezultatul acțiunii: traducere („acțiunea de a traduce")/ traducere („text tradus").

Metonimia păstrează, ca și metafora, o mare putere de plasticizare: „Tu te lauzi că **Apusul** înainte ți s-a pus?" (M. Eminescu); „Luna-și **picură argintul**/ Tremurându-l pe fereastră." (O. Goga).

♦ FIGURI DE ADRESARE (DE INSISTENȚĂ) ♦

IMPRECAȚIE. Termenul provine din fr. *imprécation*, lat. *imprecatio*, „blestem". Este la origine o practică magică de invocare a unor făpturi malefice supranaturale pentru pedepsirea cuiva care a încălcat promisiunile sau relațiile normale din comunitate. Poeții romantici preiau din folclor tehnica literară a imprecației și o transformă în figură de stil foarte expresivă, uneori de o virulență excesivă. Imprecații memorabile scriu Dimitrie Bolintineanu, în „**Mihnea și Baba**", Vasile Alecsandri, în „**Baba Cloanța**", și Tudor Arghezi, în „**Blesteme**".

INTEROGAȚIE RETORICĂ. Provine din fr. *interrogátion*, lat. *interogatio*, „întrebare". E o figură de stil ce constă în una sau mai multe întrebări adresate unui auditoriu de la care, de altfel, nu se așteaptă răspuns. Interogația are rolul de a transpune poetic sentimentele puternice, pasiunile, dar mai ales indignarea, revolta: „Voi sunteți urmașii Romei? Niște răi și niște fameni!/ I-e rușine omenirii să vă zică vouă oameni!..." (M. Eminescu). În retorică, interogația are rolul de a menține trează atenția auditoriului.

INVECTIVĂ. Figură de stil care exprimă o atitudine violentă sau injurioasă față de o persoană sau un grup de persoane, într-un limbaj exclamativ, imperativ sau retoric. Este folosită de Mihai Eminescu în „**Scrisoarea III**": „Prea v-ați arătat arama, sfâșiind această țară,/ Prea făcurăți neamul nostru de rușine și ocară,/ Prea v-ați bătut joc de limbă, de străbuni și obicei,/ Ca să nu s-arate-odată ce sunteți – niște mișei!". Procedeul este preluat în secolul XX de grupările avangardiste, pentru a contesta, prin programele lor, arta burgheză, considerată învechită. Apar chiar opere literare pe această temă, de pildă „**Poemul invectivă**", de Geo Bogza.

INVOCAȚIE. Termenul provine, potrivit „**Dicționarului de termeni literari**", din fr. *invocation*, lat. *invocatio*, „chemare, rugă". Reprezintă cererea de sprijin adresată de poet unei divinități sau, cel mai adesea, muzei: „O, vino iar! Cuvinte dulci inspiră-mi!/ Privirea ta asupra mea se plece,/ Sub raza ei mă lasă a petrece/ Și cânturi nouă smulge-mi tu din liră-mi!" (M. Eminescu, „**Sunt ani la mijloc**"). Invocația există la J. Milton, în „**Paradisul pierdut**", sau în „**Ierusalimul eliberat**" de T. Tasso, în „**Messiada**", de F. G. Klopstock. Sensul hieratic sau magic dispare când invocația este **parodică**, precum în „**Țiganiada**" lui Ion Budai-Deleanu. Invocația este **retorică** atunci când e adresată, sub formă de întrebare, a cărei

nuanță se pierde pe parcurs, unui personaj real sau imaginar: „Cum nu vii tu, Țepeș Doamne, ca punând mâna pe ei,/ Să-i împarți în două cete, în smintiți și în mișei,/ Și în două temniți large cu de-a sila să-i aduni,/ Să dai foc la pușcărie și la casa de nebuni!“ (M. Eminescu, „**Scrisoarea III**“).

♦ FIGURI DE SUNET ♦

ALITERAȚIE. Termenul provine, potrivit „**Dicționarului de termeni literari**“, din fr. *allitération*, fiind, în poezie, o repetare în mod voit a unor consoane, cu efecte de armonie și muzicalitate. Un exemplu de aliterație este poezia „**Clopotele**“ a lui Edgar Allan Poe: „Clopote de-alarmă, clopote de aramă!/ Ce fantastice terori tulburarea lor proclamă!/ Și-ntr-al nopții aspru vânt/ Cu ce spaimă ne-spăimânt“. În funcție de consoana repetată, aliterația se numește **lambdacism**: „O cal de val/ Peste cavală“ (I. Barbu), **mitacism**: „Murmură glasul mării“, **iotacism**: „Non fuit istum iudicium iudicii simile, iudices“ („Judecători, această judecată nu a semănat judecată“, Cicero). Cunoscute sunt, în literatura română, aliterațiile cu caracter onomatopeic din poezia lui George Coșbuc: „Sălbatecul vodă e-n zale și-n fier/ Și zalele-i zuruie crunte.“ („**Pașa Hassan**“), „Prin vulturi vântul viu vuia,/ Vrun prinț mai tânăr când trecea“ („**Nunta Zamfirei**“) sau a lui Mihai Eminescu: „Vâjâind ca vijelia și ca plesnetul de ploaie“ („**Scrisoarea III**“). Aliterația se realizează și prin repetarea unor vocale, cu efecte eufonice, susținând astfel anumite trăsături ale imaginii poetice, încadrabile în caracteristicile ei generale: „Argint e pe ape și aur e-n aer“ (Mihai Eminescu), în care efectele sonore ale vocalelor **a** și **e**, de plutire lină, diafană, completează imaginea nocturnă, luminescentă, sublunară, creată de metaforele „argint“ și „aur“.

ASONANȚĂ. Denumirea provine din fr. *assonance*, it. *assonanza*, după lat. *ad*, „la“, și *sonare*, „a suna“. Este o figură de sunet legată de rimă; constă în identitatea, la finalul versurilor, numai a vocalelor sau a diftongilor, începând cu ultimul accent, în timp ce sunetele următoare nu mai sunt coincidente, creând ceea ce se numește **rimă imperfectă**: „Toate păsările dorm,/ Numai una n-are somn.“ (L. Blaga); „Doamne, Doamne, mult zic Doamne,/ Dumnezeu pare că doarme.“

ONOMATOPEE. Figură de sunet a cărei denumire provine din gr. *onomatopoiia*, din *onoma*, „nume“, și *poiein*, „a face“, sugerând imaginea auditivă a unei acțiuni, pe baza unor sunete imitative din alcătuirea cuvintelor: „Haid, săriți, flăcăi, ce sfântul!/ Dați cu toți **tropotitura**, Tot mai scurt și **trop**!“ (G. Coșbuc). Sunt poeți care au obținut armonii imitative prin efecte sonore onomatopeice: G. Topîrceanu, în poezia „**Duel**“ (lupta dintre doi cocoși): „De ce vă puneți gheara-n gât?/ Să lase unul **cât de cât**,/ Să dea și celălalt ceva –/ Eu **cât de cât socot c-o da**!“. În „**Mihnea și Baba**“, D. Bolintineanu obține o onomatopee poetică cu ajutorul ritmului dactilic ce sugerează tropotul calului: „Mihnea încalecă, calul său tropotă,/ Fuge ca vântul…/“. Al. Macedonski încearcă, sub influența instrumentalismului, să redea dangătul clopotului: „**Un an, dând d-ani, leag-an d-an, d-ani vani**…“. (*Gh.S., H.S.*)

Manualele NICULESCU, ROSETTI

ION CREANGĂ

Amintiri din copilărie

ION CREANGĂ (1839-1889). Prozator, mare povestitor. Despre viața particulară a lui Ion Creangă, datele biografice nu sunt destul de sigure: multă vreme s-a luat ca dată a nașterii 1 martie 1837, potrivit mărturiei autobiografice a scriitorului, mult mai târziu convenindu-se asupra aceleia de 10 iunie 1839. Tatăl său este Ștefan a Petrei Ciubotariul, iar mama e fiica lui David Creangă, vornic din satul Pipirig. Copilul învață la școala din Humulești, direct din „**Ceaslov**“ și din „**Psaltire**“, stimulat de plăcinte sau cu amenințarea Sfântului Nicolae și a Calului Bălan. În satul natal școala nu ține însă prea mult, pentru că dascălul Vasile este luat cu arcanul la oaste într-o zi blestemată, iar celălalt dascăl, Iordache „fârnâitul“, avea darul „suptului“. Dus de bunicul său David Creangă la profesorul Nanu de la Broșteni, viitorul scriitor nu se alege decât cu râia de la caprele Irinucăi. După un popas inutil pe la „fabrica de popi“ de la Fălticeni, curând desființată (1854), Creangă absolvă cursurile Seminarului de la Socola și în 1859 este hirotonisit diacon. Devine și institutor, prin absolvirea Școlii Trei Ierarhi, creată de Titu

Maiorescu, dar intră în conflict cu autoritățile bisericești, fiind acuzat că a tras cu pușca în ciorile de pe turla bisericii și și-a tuns coada preoțească. Astfel, în 1872 este scos din învățământ și din rândurile clerului. Pentru a supraviețui, deschide un debit cu tutun, împreună cu fratele său Zahei. În 1874 este reprimit în învățământ și, un an mai târziu, este remarcat de Mihai Eminescu, revizor școlar pe atunci pentru județele Iași și Vaslui, care îl introduce la **„Junimea“**, unde citește povestea **„Soacra cu trei nurori“**, publicată apoi în **„Convorbiri literare“**. Până în 1878 sunt citite și publicate și celelalte povești. Între timp avusese însă o susținută activitate publicistică în domeniul pedagogiei, fiind autorul unor îndelung folosite manuale școlare: **„Metodă nouă de scriere și de citire pentru uzul clasei I primariă“** (1868), **„Învățătoriul copiilor...“** (1871), **„Povățătoriu la cetire prin scriere după metoda fonetică“** (1876). Primele sale povestiri apar chiar în aceste manuale: **„Ursul pâcâlit de vulpe“**, **„Inul și cămeșa“**, **„Acul și barosul“**, **„Pâcală“**, **„Poveste“**.

Primele două părți ale **„Amintirilor din copilărie“** apar în **„Convorbiri literare“** în 1881, partea a doua în 1882, în timp ce a patra parte apare postum, în 1892. Despre opera lui Creangă s-au scris de-a lungul timpului numeroase studii și interpretări critice, la care se angajează și reputați cercetători străini, precum francezul Jean Boutière, care scrie în 1930 **„La vie et l'œuvre de Ion Creanga“**. G. Călinescu, în **„Istoria literaturii române de la origini până în prezent“** (1941), modifică viziunea asupra scriitorului „poporal“, „primitiv“ și „instinctual“, criticul asemănându-l cu Rabelais și cu Sterne și situându-l în rândul marilor clasici ai literaturii române, alături de Mihai Eminescu, I. L. Caragiale și Ioan Slavici. Studii importante despre Ion Creangă scriu și Vladimir Streinu, Zoe Dumitrescu-Bușulenga, G. I. Tohăneanu, G. Munteanu.

Creangă este exponentul artei narative populare duse până la rafinament, alternativa în fața tragismului vieții devenind râsul sănătos, ca formă de apărare împotriva unei lumi guvernate de legi inflexibile și nemiloase. Fantasticul din povestiri este o modalitate de înnobila realul, de a insera în banalitatea vieții elemente de mit sau de basm, marele povestitor român reluând și personalizând teme și motive existente în toate literaturile lumii. Limbajul lui Creangă este comic, dus uneori până la grotesc, în sensul pe care îl conferă G. Schneegans în **„Istoria satirei grotești“**. Creangă, în spiritul lui Swift, efectuează o răsturnare a principiilor lumii, motivul „lumii pe dos“ fiind prilej de reflecții amare sau de râs fără restricții, uneori homeric. Cu toate acestea, lumea lui Creangă se întemeiază pe o sărbătoare perpetuă a spiritului, într-o încercare continuă de a transforma și sentimentele negative în prilej de veselie, de râs, ca revers al fragilității și al bulversării întregului ansamblu social. În consecință, el încearcă să contracareze aceste aspecte neplăcute ale vieții prin revelarea în faptele cotidiene a miraculosului și fabulosului inspirat dintr-un fond mitic, îndepărtat. Mitul devine un prilej de întoarcere într-o lume în care granițele spațiale și temporale sunt abolite, în care moartea e un personaj comic și grotesc, putând fi înfrântă, ca în povestea **„Ivan Turbincă“**, sau în care iadul și raiul nu mai au imaginea unei viziuni dantești, fiind, dimpotrivă, locuri unde umorul este întâlnit la fiecare pas și petrecerile se pot ține la nesfârșit.

În scrierile sale, Creangă joacă mai multe roluri: este, pe rând, **autor**, om matur care se întoarce în timpul mitic al copilăriei, **narator** și **personaj**. În **„Amintiri din copilărie“**, Ion Creangă „dă seamă“ despre o vârstă, aceea a copilăriei eterne, cu lumea ei miraculoasă și atemporală ca și vârsta de aur a omenirii, scriitorul creând, în plin realism, un neașteptat mit literar, **mitul copilăriei**, pus în evidență, recuperat din întreaga structură a **„Amintirilor...“**, din fiecare dintre cele patru părți ale operei. Spațiul narativ al lui Creangă este împlinit de limbajul suculent, condimentat cu vorbe în doi peri, cu expresii populare de o sugestivitate rar întâlnită, iar personajele sale, imersând în timpul arhaic, populat cu ființe fantastice, au o notă de umor specific țărănească, în ciuda isprăvilor pe care le pot face. Dănilă Prepeleac pare, în prima parte a poveștii, un om fără minte, care își pierde averea pe parcursul unui singur drum, făcut spre târg; acest handicap este însă recuperat în lupta cu dracii, când încearcă să construiască o biserică chiar pe malul iazului unde domnea Cel Rău, declanșând astfel conflictul cu puterile adâncurilor. Dincolo de viziunea romantică tenebroasă a spiritelor rele, dominantă în literatura epocii, dracii pot fi păcăliți ușor, fiind personaje demne de toată batjocura, învinse în modul cel mai simplu de către erou, care se îmbogățește pe seama prostiei lor. În întregul ei, opera lui Ion Creangă, mereu viabilă, este o victorie a spiritului asupra timpului, adevărata izbândă a scriitorului și a literaturii române. (***Gh.S.***)

Geneza spaţiului imaginar

„Amintiri din copilărie“ explică acum, la peste o sută de ani de la apariţie, uimitoarea perenitate a operei lui Ion Creangă; mai mult chiar, confirmă necontenitul ei urcuş către zenitul marilor valori ale spiritualităţii româneşti. Este, de aceea, firească intenţia de afla în ce constă acest veritabil mister al unor întâmplări copilăreşti de o dezarmantă simplitate, devenite însă pagini literare de neuitat. Episoade dintre cele mai cunoscute din acest roman al „copilăriei copilului universal“ (G. Călinescu) au fost cuprinse în paginile tuturor manualelor şcolare ale veacului al douăzecilea până astăzi. Uneori, a vorbi despre „pupăza din tei“, despre „la cireşe“ sau „la scăldat“ pare să nici nu presupună un grad prea înalt de instrucţie literară sau de rafinament. Cu alte cuvinte, oricine ar putea să vorbească despre aceste aparente banalităţi. Oricine şi oricum ar putea să le povestească. Chiar manualele de liceu, din vremuri mai vechi sau mai noi, au supralicitat această impresie şi au explorat numai suprafaţa calmă, liniştea de capodoperă, nedemonstrată însă, a acestei opere literare, factologia ei în planul realului nesemnificat. Poate tocmai de aceea, profunzimea nebănuită a **„Amintirilor din copilărie“** ne obligă la câteva consideraţii menite să sublinieze semnificaţiile cele mai durabile ale acestei opere literare, polarităţile ei esenţiale: raportul dintre **real** şi **imaginar** sau cum se construieşte spaţiul imaginar al operei; corelaţia dintre **real** şi **mitic**, iar, în cadrul acesteia, raportul dintre **mitic** şi **fabulos**, uneori chiar de fantastic.

Pentru a explicita **geneza spaţiului imaginar** în această remarcabilă operă literară, vom spune, dintru început, că spre Creangă s-a pornit, mai totdeauna, de la mari depărtări. Din depărtări spaţiale, de natură geologică, prin survolare de culmi şi de pajişti, de ape „frumos curgătoare“, prin numire şi descriere de locuri, sau din depărtări temporale, în speţă genealogice. O mişcare de transfocare lentă, dictată de „nevoia de a şti cum s-a născut satul însuşi [...] ca să ne apropiem de condiţia naşterii“ scriitorului, ne conduce anevoios, în chip cinematografic, către un „centru“, o „cruce“ de drumuri „întâlnite în mijlocul Humuleştilor“ (Vladimir Streinu, **„Ion Creangă“**, p. 8). Un mai vechi film didactic adopta aceeaşi perspectivă, învăluind de departe, dinspre mănăstirile Văratec şi Agapia, dealul aburos al Humuleştilor, încercând să localizeze un punct central pierdut în negura distanţelor. Altă mişcare, strălucit ilustrată în principal de George Călinescu, ne urcă, prin cercetare de hrisoave, prin dezlegare de enigme, dinspre anonime rădăcini către vârful arborelui genealogic, până în casa Smarandei Creangă şi a lui Ştefan a Petrei. În alt studiu (George Munteanu, **„Introducere în opera lui Ion Creangă“**, Minerva, 1976), procesul în cauză devine „biografie interioară“.

Aşadar, în ambele cazuri întâlnim o deplasare de departe către aproape, de la neştiut către ştiut, dinspre margini către un centru; de fapt, dinspre lumea cuprinsă între aceste limite către scriitor şi abia mai apoi către operă, iar nu invers, cum se întâmplă în fond prin logica elementară a lecturii. Lectorul mai caută şi acum, când există câteva biografii ale lui Creangă, mai întâi omul şi pe urmă scrierile lui, devenite parcă puncte de interes secundar. Exponent şi comunitate, scriitor şi personaj, spaţiu real şi spaţiu imaginar în felul acesta se amestecă, se confundă. Or, observa Philippe Sollers (în **„Le roman et l'expérience des limites“**), „problema esenţială nu mai este astăzi cea a **scriitorului** şi a **operei**, ci aceea a **scriiturii** şi **lecturii** şi trebuie aşadar să definim un nou spaţiu în care aceste două fenomene ar putea fi înţelese ca reciproce şi simultane“. Astfel textul devine pretext (şi rămâne pretext) pentru consideraţii extraliterare: în ciuda unor exegeze meritorii, câteva excelente, şi a unor memorabile formulări critice, s-ar putea spune cu destul temei: „prea mult biografism la Ion Creangă“. Analizele înseşi, mai ales cele din manualele şcolare de liceu, cele care au dispărut, dar şi în cele noi, alternative, sunt saturate de identificări, de localizări, de corespondenţe în lumea imediată, de „caracterizări“, neîncorporate (şi unele neîncorporabile) însă organic lumii sensibile inventate în operă.

De aceea, privită din orizontul scriiturii, al textului, cel dintâi cu care lectorul intră în relație, geneza spațialității, a câmpului imaginar al **„Amintirilor din copilărie“** este alta. Creangă rezolvă, cu o tăietură de nod gordian, ceea ce critica a ocolit de atâta vreme. Configurația scriiturii arată că însuşi autorul scurtează demersul anevoios către esența creației, scurtcircuitându-l parcă: în străfulgerarea frazei se defineşte, se luminează dintr-o dată întregul câmp imaginar al **„Amintirilor“**. Localizăm, în această idee, mult citata frază de la începutul părții a doua a **„Amintirilor din copilărie“**, indiferentă fiind poziția ei în corpusul textului (căci timpul interior al creației şi cronologia lui nu sunt strict condiționate de ordinea celor patru capitole): „Nu ştiu alții cum sunt, dar eu, când mă gândesc la locul naşterii mele, la casa părintească din Humuleşti, la stâlpul hornului unde lega mama o şfară cu motocei la capăt, de crăpau mâțele jucându-se cu ei, la prichiciul vetrei cel humuit, de care mă țineam când începusem a merge copăcel, la cuptiorul pe care mă ascundeam, când ne jucam noi, copiii, de-a mijoarca, şi la alte jocuri şi jucării pline de hazul şi farmecul copilăresc, parcă-mi saltă şi acum inima de bucurie!“ Aşadar, nu mai întâi alții (care trebuie aflați, numiți), nu altele (ce trebuie precizate, descrise), ci **eu**, **eul-personaj**, pe care îl creează (îl gândeşte) **eul-narator**. Distanța dintre ei este o primă şi cea mai simplă dimensiune a operei, această **bipolaritate funciară a eului** („sunt om din doi oameni“, notează Creangă la începutul părții a treia) dând verticala spațială a creației. **Eul-personaj** tinde parcă să se înalțe, să ajungă la condiția celuilalt; el este, de fapt, **o proiecție a rostirii naratorului**, o concentrare de efecte semantice care dezvoltă câmpul imaginar al operei. I s-a spus acestei calități a rostirii **oralitate**, înțeleasă însă de obicei ca un raport între narator şi nişte prezumtivi spectatori şi investigată nu la nivelul funcționalității ei, ci numai la acela al inventarierii, uneori obsesive, de formule ale stilului oral. Or, mai puțin important este spațiul dintre narator şi spectatori, chiar dacă este de presupus că ei înşişi fac parte din contextul operei, dintr-un fel de avanscenă a ei, cât mai ales profunzimea aceluia dintre **eul-narator** şi **eul-personaj**. În acest interval, oralitatea este demersul autorului, particular, original, de aducere în timpul prezent, de proiecție a unui spațiu a cărui configurație referențială exprimă însăşi **imaginea ascunsă** a operei. Aceasta rezidă, în **„Amintiri din copilărie“**, într-o proliferare spațială („de la un centru dat spre margini“, zice şi George Munteanu), al cărei erou este eul-personaj, Nică, „modelul“ interior al textului constituindu-se ca o luare în posesie, **o cucerire a spațiului** din jur, sub formă de plecări, de călătorii, toate aventuri de o indicibilă savoare gnoseologică. Din chiar această primă frază, se observă că spațiul se dezvoltă cumulativ, de la **prichiciul vetrei** la **casa părintească**, la **locul naşterii**, până la depărtări tot mai mari, prin plecări tot mai lungi, devenite în cele din urmă, în unele poveşti, călătorii de dimensiuni cosmice. (***Gh.S.***)

Mitul copilăriei

Raportul dintre **real** şi **mitic**, cu obstinație eludat de manualele de liceu, reprezintă dimensiunea cea mai profundă a **„Amintirilor din copilărie“**. Într-un moment de fericită inspirație, Garabet Ibrăileanu îl numea pe Creangă „Homer al nostru“. Se sugera astfel o comparație cu epopeile homerice, cu **„Iliada“** şi **„Odiseea“**, cu miturile Greciei antice, cu puterea acestor creații intrate în patrimoniul universal de a exprima un întreg mod de viață, o întreagă lume arhaică, în toată complexitatea ei. **„Amintiri din copilărie“**, şi ele, pot depune mărturie artistică inalterabilă în timp despre un mod străvechi de viață, cu obiceiuri şi existență materială şi spirituală exemplare, specifice satului românesc etern. În Humuleşti se mişcă oameni reali, unii puternic conturați ca personaje literare, surprinşi în ritmurile eterne ale muncii, ale luptei pentru existență, se înființează primele locaşuri de învățătură, copiii sunt în perpetuă petrecere, în jocurile lor nesfârşite, satul întreg freamătă de vatale, de veselie, de hore

şi de şezători. Ion Creangă „dă seamă" însă despre o vârstă, aceea a copilăriei, cu lumea ei miraculoasă şi atemporală ca şi vârsta de aur a omenirii. De aceea, putem spune că scriitorul humuleştean creează, în plin realism, un neaşteptat mit literar, **mitul copilăriei** (despre care am vorbit, pentru prima dată, într-un eseu din revista „**Argeş**", nr. 4/1987), pus în evidenţă, recuperat din întreaga structură a „**Amintirilor...**", din fiecare dintre cele patru părţi ale operei. (***Gh.S.***)

Mecanismul proiecţiei în mit

În partea a doua a „**Amintirilor din copilărie**", este extrem de interesant să relevăm mecanismul **proiecţiei în mit** a acestei lumi fascinante, deopotrivă a oamenilor maturi şi a copilăriei, cuprins în aceeaşi frază-pivot, „Nu ştiu alţii cum sunt...", menţionată mai sus. Creangă, omul matur, scriitorul, se întoarce în timp, către origini, prin evocare, **se gândeşte** şi reconstituie, în plan imaginar, lumea ideală a devenirii sale, **saltă** înapoi, într-o imensă bucurie a inimii şi a creaţiei, către vremea aceea de basm a tuturor copiilor lumii. Întreaga arhitectură a textului (care nu coincide neapărat cu structura celor patru capitole), cu toate amănuntele sale, cu efectele indicibile ale umorului şi ale oralităţii, cu zicerile „poporale" discutate şi analizate de prea multe ori disparat, ca fapte în sine, fără legătură cu întregul, dezvăluie că nimic nu este aleator şi nimic nu este de prisos în creaţia genialului humuleştean. **Vremea aceea** este timpul mitic al operei, un neobişnuit **in illo tempore**, comparabil cu **a fost odată ca niciodată**, în care se întemeiază întâmplările copilăriei, unice şi totodată universale prin repetabilitatea lor, după cum pandantul acestei expresii, **vorba aceea,** reprezintă izvorul semantic al operei, formula evocatoare a faptelor întâmplate numai o dată. **Vorba aceea** generează totodată şi extraordinara **vocaţie a spunerii** în opera ilustrului humuleştean.

Cu **vorba aceea** şi **pe vremea aceea** încep poveştile, cu întregul corolar de fantastic şi de fabulos, concepte congenere mitului, şi sub semnul acestor formule nemişcătoare stau şi „**Amintirile din copilărie**". Mai întâi, Creangă înscrie evocarea într-un timp ce pare al originilor: fiecare dintre cele patru părţi ale operei cuprinde explicite referiri la **vremea aceea**, alteori fiind suficient, cu aceeaşi funcţie, numai cuvântul **vreme**, cu determinări minime (**vremea copilăriei, veni vremea**) sau existând numai menţiuni temporale tot atât de incerte ca şi **in illo tempore: pe atunci, odată, vara, iarna, într-o zi, într-o dimineaţă.**

În cadrul acestor multiple determinări spaţio-temporale, toate drumurile personajului principal, Nică a lui Ştefan a Petrei, atât de numeroase şi de pline de peripeţii, duc spre satul natal şi spre casa părintească. Contrar unor tendinţe fireşti, aproape universale, de **ex-centrare a fiinţei**, de proiecţie a ei în afară, de luare în posesie a spaţiului dimprejur, aici drumurile adevărate (şi ultime), încântătoare şi sub aspectul expresiei literare, sunt cele ale unei „**eterne reîntoarceri**". Sub semnul întoarcerii stau nu numai fugile salvatoare către casă ale personajului, ci însăşi **întoarcerea în timp** a scriitorului, **prin actul creaţiei**, reconstituind atmosfera de basm a tuturor copiilor. (***Gh.S.***)

SUGESTII ANALITICE

Mecanismele narative ale evocării. Proiecţia în mit

1. Analizaţi, pornind de la prima frază a părţii a doua, modul în care se constituie spaţiul imaginar al naraţiunii, având în vedere:
   - segmentele de text „când mă gândesc" şi „parcă-mi saltă şi acum inima de bucurie";
   - saltul înapoi, peste timp, al naratorului şi puterea de vizualizare a elementelor constitutive ale spaţiului narativ;
   - imaginea casei părinteşti, motiv central al „**Amintirilor din copilărie**".

2. Luați în discuție și comentați, având în vedere întregul fragment, planurile temporale ale narațiunii:

- un **timp al autorului**, al momentului scrierii (***timpul scriiturii***): „**Nu știu** alții cum sunt, dar eu, când **mă gândesc** la locul nașterii mele, la casa părintească din Humulești"; „Și câte nu ne veneau în cap, și câte nu făceam cu vârf și îndesat, **mi-aduc aminte** de parcă acum mi **se întâmplă**.

  Mai pasă de **ține** minte toate cele și acum așa, dacă te **slujește** capul, bade Ioane."
- un **timp al naratorului**, al amintirii (***timpul memoriei***): „Și, Doamne, frumos **era** pe atunci, căci și părinții, și frații, și surorile îmi **erau** sănătoși, și casa ni **era** îndestulată, și copiii și copilele megieșilor **erau** de-a pururea în petrecere cu noi, și toate îmi **mergeau** după plac, fără leac de supărare, de parcă **era** toată lumea a mea!"
- un **timp al personajului**, al întâmplărilor la care participă, al evenimentelor (***timpul evenimențial***): „Copilul încălecat pe bățul său, **gândește** că **se află** călare pe un cal de cei mai strașnici, pe care **aleargă** cu voie bună, și-l **bate** cu biciul, și-l **strunește** cu tot dinadinsul, și **răcnește** la el din toată inima, de-ți iè auzul; și de **cade** jos, **crede** că l-a trântit calul, și pe băț își **descarcă** mânia în toată puterea cuvântului...".

3. Identificați timpurile verbale caracteristice fiecărui plan temporal și comentați efectele lor narative.

4. Distribuiți celor trei planuri temporale ale narațiunii vocile narative din text: **vocea autorului**, **vocea naratorului** și **vocea personajului.**

5. Comentați efectele narative și stilistice pe care le produce această alternanță multiplă a vocilor narative (care poate fi numită, în cazul lui Creangă, **polifonie narativă**).

6. Se poate identifica, în această operă literară, o proiecție în mit, într-o atmosferă de basm, a întâmplărilor copilăriei, sub efectul voioșiei și al jocurilor infantile? Se poate vorbi, la Creangă, de **un mit al copilăriei**? Argumentați.

Imaginarul casei

În acest univers al copilăriei fericite, imaginea „casei părintești" este cea dintâi care atrage atenția. **Casa** este primul **topos sacru**, primul motiv distinct al **„Amintirilor din copilărie"**. Într-o ordine spațio-temporală firească a textului, cadrele scriiturii asupra lui ar fi trebuit să se oprească mai întâi. Pentru personajul lui Creangă, casa este un **centru al lumii**, din care se desprind toate celelalte lucruri și evenimente, în jurul căruia gravitează locurile, drumurile, întâmplările. Identificăm aici, cu sugestii din cunoscute poetici ale spațiului în literatură, din Gaston Bachelard și Gilbert Durand, un imaginar al locuinței, percepută ca un **cosmos al izolării** și al intimității, al spațiului ocrotit, matrice a devenirii ființei, a înălțării în lume. În orizontul spațial al întemeierii și al devenirii ființei umane, casa dobândește identitate deplină cu locul nașterii, este punctul de plecare în lume și de întoarcere când întâmplările acesteia rănesc sau periclitează ființa. Casa este, în primul rând, un spațiu al înălțării personajului („începusem și eu, drăgăliță Doamne, a mă ridica băiețaș la casa părinților mei"), dar și al unei explorări aproape epopeice în planul orizontal, asupra lucrurilor din jur. Chiar și mai târziu, când Ion Creangă își rememorează afectiv copilăria, inima îi **saltă** de bucurie, un salt înapoi, peste timpul ce a trecut, într-un elan simpatetic cu reflexul înălțării de odinioară.

Pe aceste dimensiuni, casa prezintă o ordine strictă a interiorului, o ordine vizuală, ca în artele plastice, ilustrând gradarea înălțării personajului de la **prichiciul vetrei** la **cuptior** și la **stâlpul hornului** (un neobișnuit **axis mundi**), elemente ale verticalității la care năzuiește personajul când începe „a merge copăcel", dar și misterioase alveole ale spațiului în care, într-un perimetru restrâns, supradimensionat însă de imaginația infantilă, se petrec întâmplări extraordinare, jocul mâțelor, jocul de-a mijoarca, producând în cel mai înalt grad „hazul și farmecul copilăresc". Casa, ca un fagure de spațiu-timp, mai are „ocniță și cotruțe", pod îndestulat cu slănină și făină, cămări și oale cu smântână, poloboace și putini hârbuite, grindă, stative și roți

de tors şi multe alte unelte pentru o întreagă industrie. Casa însăşi, însufleţită ca o fiinţă, cu toate aceste tainiţe, unghere şi recipiente animate, puse în mişcare epică de jocul copiilor, căci jocul domină tot acest univers, tinde să se ridice în slavă. Din fiecare alveolă a acestui spaţiu, o întâmplare aşteaptă să se dezlege sau un mister se descifrează sau se încifrează mai tare.

S-a spus despre Ion Creangă că nu este un descriptiv, că nu insistă asupra locurilor şi portretelor, dar, dintr-un instinct al marii creaţii, el introduce în textul literar, considerat îndeobşte sărac în obiecte semnificative, pe acelea de maximă semnificaţie în ilustrarea imaginarului casei în toate articulaţiile şi sensurile sale profunde. „Prichiciul vetrei cel humuit", „cuptiorul" şi „stâlpul hornului" sunt repere fundamentale ale unui univers al căldurii sufleteşti şi al protecţiei, ale unui **centrum mundi** al copilăriei fericite, fără griji, apărată, cu adânci sensuri mitologice, de mamă, de Smaranda, înzestrată, ca în marile arhetipuri ale mamei, cu puteri cu adevărat ocrotitoare. (***Gh.S.***)

Mama universală

De aceea, în opera lui Creangă, printr-o logică desăvârşită a textului, **imaginea casei** se asociază în mod fericit cu **chipul mamei**, aureolat de o mare iubire filială. Smaranda nu are, în tot textul „**Amintirilor**...", un portret anume, poate numai determinări incerte, de felul „aşa era mama", „plină de multe minunăţii", ea este **mama arhetipală**, proteguitoare ca însăşi natura benefică din jur (explicitată de corelaţia originară dintre **mater** şi **materia**). De aceea, de la început se observă, în universul lui Creangă, această tendinţă de retragere în **spaţiul** închis şi sigur, **protector**, reflex de fapt al întregii sale vieţi, spaţiu pe care, cu vocaţia sa epopeică şi cu percepţia situaţiilor arhetipale, îl supradimensionează, conferindu-i o **simetrie de microcosmos**. Ceea ce se află în afară este oricând supus primejdiei, periclitat. De afară vin ameninţările, multe nelămurite, împotriva cărora **mama** apără casa ca o **fiinţă mitologică**, având puteri supranaturale: „...când vuia în sobă tăciunele aprins, care se zice că face a vânt şi vreme rea, sau când ţiuia tăciunele, despre care se zice că te vorbeşte cineva de rău, mama îl mustra acolo, în vatra focului, şi-l buchisa cu cleştele, să se mai potolească duşmanul." În ochii copilului, a cărui imaginaţie este mai aproape de lumea basmului şi a mitului, mama, ale cărei nevinovate superstiţii sunt considerate „năzdrăvănii" şi „minunăţii", poate desfăşura **practici magice**, stăpânind, din acest punct central, toate elementele cosmosului: soarele, vremea, „nourii cei negri", grindina. Mama are încredinţarea că poate să determine apariţia soarelui pe cer, scoţându-şi afară copilul „cu părul bălan", după al cărui râs fericit se îndrepta vremea. Smaranda mai „alunga nourii cei negri de pe deasupra satului nostru şi alunga grindina în alte părţi", „închega apa", înlătura durerile de cap, îndepărtând orice ameninţare care se abătea asupra casei, chiar vorbele de rău ale duşmanilor, încât scriitorul izbucneşte în accente de nestinsă admiraţie, inundând într-o lumină caldă chipul pierdut în adâncurile amintirii: „Aşa era mama în vremea copilăriei mele, plină de minunăţii, pe cât mi-aduc aminte." (***Gh.S.***)

Agresiunea realului

Ameninţările care tulbură liniştea casei sunt însă mai multe, constituind, în structura textului, tot atâtea **direcţii de dezvoltare epică**, tot atâtea drumuri pe care le parcurge personajul principal. Una dintre acestea este cântecul „cucului arminesc", prin care se prilejuieşte deschiderea unui savuros episod în operă, întâmplare aparent banală, ce se înscrie însă, ca semnificaţii, în aceeaşi configuraţie de idei profunde ale textului literar. Pupăza din tei, pasăre nefastă, care-i „spurcă" pe cei surprinşi dimineaţa încă adormiţi, într-un anume fel chiar monstruoasă, confundabilă cu un şarpe cu pene, tulbură cea mai fericită stare a casei şi a

copilului, somnul, momentul de perfectă armonie şi contopire cu lumea de vis a copilăriei. Eroul, acest năzdrăvan Nică a lui Ştefan a Petrei, va întreprinde de aceea o primă călătorie, o primă ieşire din mediul său, una de pedeapsă, de restabilire a ordinii şi a armoniei tulburate. Incursiunea la tei, cu toate peripeţiile drumului şi ale întâmplărilor, dobândeşte proporţiile unei adevărate expediţii, comparabile, prin viziunea fabuloasă a copilului, cu acelea din marile epopei. În fond, trezirea aceasta „des-dimineaţă, cu noaptea-n cap", prin insinuarea în somnul benefic, protector, a cântecului pupezei, semnifică un **atentat împotriva lumii ideale a copilăriei**, necesitatea intrării personajului în rândul comunităţii, prin obişnuirea treptată cu rigorile vieţii, cu treburile ce nu mai suportă amânare. Pupăza este ceasornicul natural al satului, **simbol** sui-generis **al timpului real**, stabilind ritmurile muncii şi ale vieţii, după care se conduc toţi humuleştenii.

Somnul copilului devine astfel redută, punct de rezistenţă împotriva acestei **invazii a realului** în lumea fabuloasă a copilăriei. În acelaşi timp însă acţiunea de pedeapsă pe care o întreprinde Nică pentru a-şi conserva statutul mitic devine o victorie temporară a lumii copilăriei asupra lumii reale, personajul acţionând parcă într-o atmosferă de basm, într-un spaţiu fabulos. Măriuca, mai apoi Smaranda, îl păzesc cu sfinţenie. De fapt, copilăria este, în integralitatea ei, şi mai ales cum o prezintă Creangă, în aură mitică, un joc nesfârşit, textul însuşi dobândind un evident **caracter ludic**, pe care nici interpretarea critică nu ar trebui să-l părăsească. Întâmplările din acest episod se înscriu într-o permanentă pendulare între **real** şi **fabulos**, iar dialogul dobândeşte o strălucire inegalabilă. Acţiunea este precipitată, sub semnul primejdiei pe care o resimte mereu Nică, sau se desfăşoară scenic, ca într-o comedie, în antologica întâmplare de la iarmaroc. Este ştiut, din cuprinsul **„Amintirilor..."**, că în lumea reală, departe de satul natal şi de casa părintească, Nică este de obicei un înfrânt, căutând scăpare printr-o fugă sănătoasă. Scena de la iarmaroc nu se abate nici ea de la această constantă a creaţiei lui Ion Creangă. Oamenii maturi, mai ales părinţii, reprezintă, în lumea copilăriei, cenzorii ei cei mai eficienţi şi mai inflexibili. Lumea lui Nică nu are sorţi de câştig în faţa lumii oamenilor mari, preocupaţi de grijile existenţei, pentru care farmecul copilăriei a dispărut de mult; simpla rostire a numelui tatălui are asupra personajului efecte devastatoare: „Toate ca toatele, dar când am auzit eu de tata, pe loc mi s-a muiet gura."

În final, într-un deznodământ fericit, parcă prin intervenţia unui **deux ex machina**, pupăza se aude cântând, ca în fiecare zi, în teiul din deal, Nică scapă de gura aprigă a mătuşii Măriuca, iar fraţii săi îl cred cu totul nevinovat şi îl compătimesc cu naivitate pentru suferinţele îndurate pe nedrept. Ca într-o comedie bufă, în care cititorul, de fapt spectatorul, râde pe săturate, toţi se împacă cu toţi, **păcălitorul**, Nică, este la rândul lui **păcălit** şi totul se termină, ca la Rabelais, în **„Gargantua şi Pantagruel"**, cu un ospăţ bine stropit cu vin, alimentat cu pui la frigare şi cu plăcinte poale în brâu, din care toţi se înfruptă cu mare poftă, dar mai ales Nică, obosit de atâtea peripeţii, care şi-a „pus bine gura la cale", în menirea de bine strămoşească: „Cele rele să se spele, cele bune să se-adune...". Se restituie astfel satului şi lumii ţărăneşti aureola ei mitică, evocată mai târziu şi de Mihail Sadoveanu în **„Hanu Ancuţei"**, în care toţi beau, mănâncă şi spun poveşti, trăind în orizontul vârstei de aur, al sărbătorii perpetue, pe care copilăria o exprimă pe deplin.

Orice plecare din atmosfera de fericire perpetuă a copilăriei constituie aşadar, în **„Amintiri din copilărie"**, ca orice ieşire din basm, din mit, un motiv de întristare pentru personajul principal, o sursă de nenumărate pericole şi ameninţări. Nici episodul de la Broşteni nu face excepţie în această privinţă; după închiderea şcolii din Humuleşti, Nică ajunge împreună cu Dumitru, nevârstnicul său unchi, la Broşteni, la profesorul Nanu. Acesta este primul drum mai lung din viaţa personajului, este prima înstrăinare de casă şi de satul natal, şi de aceea în întregul episod se simte, cu putere, prezenţa lor. Descriind şi povestind, Ion Creangă face o permanentă, deşi nemărturisită, comparaţie între locurile în care a ajuns şi acelea de acasă.

Textul literar, în întregul său, își dezvăluie astfel o neașteptată simetrie, subliniind încă o dată, dacă mai era necesar, desăvârșita unitate compozițională a **„Amintirilor din copilărie“**.

Narațiunea dobândește așadar, și aici, tonul negativ al celui înstrăinat de casă, poposit într-un mediu neprielnic și neprietenos. Satul Broșteni, „mai ca toate satele de la munte“, este „împrăștiat“, cu „o casă ici, sub tihăraia asta, alta dincolo de Bistriță, sub altă tihăraie“. Este remarcabilă, aici, ordinea vizuală a descrierii peisajului, realizată cu mijloace de o extremă concizie stilistică: numai o comparație și câte două adverbe și pronume sau adjective pronominale, **ici**, **dincolo**, **asta**, **alta**, care spațializează cadrul și îi dau adâncime, sugerând totodată mișcarea dezorientată a privirii care ia în stăpânire, neplăcut impresionată, un loc străin. Într-un astfel de spațiu ostil, necazurile lui Nică și ale lui Dumitru se țin lanț, unul atrăgându-l fatal pe celălalt. Mai întâi, dascălul îi tunde chilug, deși ei au început „a plânge cu zece rânduri de lacrimi“ și a se ruga „cu toți dumnezeii“ să nu-i sluțească. Neajunsul acesta nu ar fi fost atât de mare, dacă nu ar veni altul mai grav, dacă nu s-ar pomeni „într-o bună dimineață plini ciucur de râie căprească de la caprele Irinucăi!“. Scriitorul amplifică în mod voit, prin enumerare și reflecții amare, dramatismul situației: nu mai sunt primiți la școală, leacurile băbești nu-i ajută prea mult, pe bunicul nu are cine să-l anunțe, merindele sunt pe sfârșite. Toate acestea culminează cu o întâmplare de răsunet, cea mai mare năzdrăvănie din cuprinsul **„Amintirilor din copilărie“**: Nică și Dumitru dărâmă, în joacă, această casă inospitalieră și revin, nu fără peripeții, „cu gheața în spate de frică“, la ocrotitoarea casă părintească.

Alteori, pe măsura creșterii personajului, ieșirea din casă este pricinuită de mirajul locurilor exterioare („alte plăceri mi se deșteptau în suflet [...] și dorul meu era acum nemărginit“): cireșul mătușii Mărioara, obiceiurile folclorice, prundul gârlei sau trimiterea la școli din ce în ce mai îndepărtate.

Din această cauză, în **„Amintiri din copilărie“** domină, ca număr și ca întindere în text, nu întâmplările în spațiul închis, ci **aventurile în spațiul deschis**, din care, de regulă, eroul se întoarce înfrânt acasă, la acel liman salvator. Remarcabil este însă faptul că toate aceste repetate întoarceri sunt în realitate adevărate fugi înapoi către casă, în aceeași logică a restaurării puterilor, pe care o urma Anteu în momentul în care atingea cu picioarele pământul, fugi cu felurite înfățișări, după amploarea și încărcarea afectivă a fiecăreia, de o rară expresivitate lingvistică, redate de cele mai multe ori prin locuțiuni verbale: fugă din grădina mătușii Mărioara, cu ritmul și consecințele acesteia: „și eu fuga, și ea fuga, și eu fuga, și ea fuga, până ce dăm cânepa toată palancă la pământ!“; fugă rușinoasă de pe prundul gârlei, de la scăldat; fugă de la școală, „de-i scăpărau picioarele“, urmărit de pedeapsa teribilă a „Sfântului Nicolai, făcătorul de vânătăi“; fugă din iarmaroc („am croit-o la fugă spre Humulești“), în episodul cu pupăza; fugă, în fine, către casă, „cu gheața în spate“, de la Broșteni, după ce personajul dărâmase o altă casă, străină și neprimitoare însă, ea însăși plină de primejdii. O singură dată nu se mai întoarce acasă: cel mai lung drum și ultimul în **„Amintiri din copilărie“** este cel al plecării la Socola, drumul de la Humulești la Iași, cel al înstrăinării dureroase și definitive de sat și de lumea lui. (***Gh.S.***)

SUGESTII ANALITICE

Întâmplări și personaje

1. În spațiul **„Amintirilor din copilărie“**, multe din întâmplări se petrec parcă într-o atmosferă de basm. Unele amenințări ale spațiului din jur în care evoluează personajul dobândesc proporții fabuloase. În cele mai multe cazuri, copilul scapă cu fuga spre casă, spațiul ocrotit în care își află liniște și protecție.

Enumerați câteva întâmplări care ilustrează această idee. Comentați și expresia lingvistică a acestor deplasări:

- fuga din grădina mătușii Mărioara: „și eu fuga și ea fuga, și eu fuga și ea fuga, până ce dăm cânepa toată palancă la pământ!“;

- fuga ruşinoasă de pe prundul gârlei, de la scăldat: „fac ţuşti! din baltă ş-o ieu la sănătoasa; şi aşa fugeam de tare pe prund, de săreau petrele, pe care le stârneam cu picioarele, cât mine de sus";
- fuga de la şcoală, „de-mi scăpărau picioarele", urmărit de pedeapsa teribilă a „Sfântului Nicolai, făcătorul de vânătăi";
- fuga din iarmaroc: „am croit-o la fugă spre Humuleşti";
- fugă către casă, „cu gheaţa-n spate de frică", de la Broşteni, după ce Nică dărâmase casa Irinucăi, străină şi neprimitoare, ea însăşi plină de primejdii.

2. Există, în „**Amintiri din copilărie**", o ameninţare a realului, un refuz al timpului real, pentru a-l proteja pe cel fabulos, al copilăriei? Interpretaţi în acest sens episodul cu pupăza din tei:

- „cucul arminesc" era „ceasornicul satului", un simbol al timpului real;
- cântecul lui tulbură starea cea mai fericită a copilului, somnul;
- pare o ameninţare împotriva lumii ideale a copilăriei;
- acţiunea de pedeapsă, de protejare a lumii jocurilor, se justifică într-un orizont fabulos al întâmplărilor.

3. Personajele înseşi dobândesc atribute mitice. Poate fi interpretat în acest sens portretul mamei din „**Amintiri din copilărie**"?

Referiţi-vă la:

- sentimentul de admiraţie filială ce reiese din text;
- însuşirile neobişnuite ale personajului;
- corelaţia motivului mamei universale cu al casei cosmice.

Lumea în sărbătoare

Din toate acestea rezultă că singurul loc prielnic, în care fiinţa umană se împlineşte şi se simte fericită, este reprezentat de locul de baştină şi de casa în care s-a născut. Creangă însuşi, simţind că depărtarea de casă şi toate aceste drumuri umbresc liniştea şi seninătatea personajului său, intervine în text, readucând povestea în atmosfera de fericire perpetuă a copilăriei: „Însă vai de omul care se ia de gânduri! Uite cum te trage pe furiş apa la adânc şi din veselia cea mare cazi deodată în urâcioasa întristare! Hai mai bine despre copilărie să povestim, căci ea singură e veselă şi nevinovată!". Aici sunt ştiute întâmplări vesele ale acestei vârste, în care de cele mai multe ori Nică apare în împrejurări defavorabile, dar pe care depărtarea amintirii le înseninează, aici este sălaşul poveştilor „pline de veselie" şi al cântecelor lui Mihai scripcarul din Humuleşti, tot atâtea prilejuri de desfătare, „de-ţi părea tot anul zi de sărbătoare". Aceasta este trăsătura definitorie a satului românesc eternizat în „**Amintiri din copilărie**", văzut prin ochii copilului: **sărbătoarea** nesfârşită, aproape **mitică**, venită din vechime, dintr-o uitată „vârstă de aur" şi din optimismul neabătut al ţăranului român. Este o fericire simplă, dar robustă, căci Nică este „vesel ca vremea cea bună şi sturlubatic şi copilăros ca vântul în tulburarea sa", iar „părinţii şi fraţii şi surorile îmi erau sănătoşi şi casa ni era îndestulată, şi copiii şi copilele megieşilor erau de-a pururea în petrecere la noi".

Casa „îndestulată" şi sănătatea părinţilor care feresc copilul de „neajunsurile vieţii" sunt condiţii elementare, lipsite de pretenţii, ale acestui univers al jocurilor şi hazului copilăresc. Ion Creangă manifestă cunoaşterea adâncă a psihologiei vârstei lipsite de griji, căci duioase amintiri ale acesteia îl stăpânesc, peste ani, şi pe omul matur, pe scriitorul ce reînvie farmecul pierdut al vârstei de altădată. Scriind „**Amintirile**", Creangă păstrează în suflet ceva din copilul care vede în băţul pe care a încălecat „un cal de cei mai straşnici" şi strigă la el „din toată inima" şi „în toată puterea cuvântului", dar ia distanţa necesară faţă de întâmplări, prin efectele de umor irezistibil, cu valoare de artă, pe care le scoate din ele. Din aceste două sublime sensibilităţi, ce se continuă una pe cealaltă, a **copilului fericit** şi a **scriitorului genial**, izvorăşte universul fascinant al acestei opere nemuritoare. Jocurile sunt de o mare diversitate şi o neînchipuită inventivitate; mai mult, sunt universale, ale tuturor copiilor lumii, Creangă având deplina

convingere că a surprins misterul profund al acestei vârste: „Aşa eram eu la vârsta cea fericită, şi aşa cred că au fost toţi copiii, de când îi lumea asta şi pământul, macar să zică cine ce-a zice".

Pentru a reconstitui întreaga atmosferă de strălucire a acestei lumi cuprinse de sărbătoare, Ion Creangă se întrece pe sine, folosind toată gama de mijloace artistice ale geniului său: **umorul,** de la **autoironie** până la **persiflare**, expresiile populare de mare savoare, „cuvântul greu, plin de subînţelesuri, unde experienţa s-a condensat în formule nemişcătoare", cum spunea George Călinescu. Mai mult, **autorul devine erou în povestire**, gesticulează şi exclamă, se entuziasmează sau manifestă întristare, îl invită şi pe cititor să ia parte la acţiune, manevrează cu deosebită artă dialogul şi planurile naraţiunii, vizualizând puternic scene şi întâmplări unice prin universalitatea lor. Casa ridicată „în slavă" devine o imensă scenă a jocurilor infantile, luminată de privirea ocrotitoare a mamei şi de atitudinea îngăduitoare a tatălui. Ion Creangă pune în mişcare epică un **spectacol magnific** în care **comicul întâmplărilor** şi **comicul de limbaj** conlucrează în mod desăvârşit, generând un hohot de râs sănătos, specific întregii opere a marelui povestitor. Faţă de năzdrăvăniile copiilor, mama arată o falsă supărare, îi numeşte cu umor ascuns „ghiavoli" şi „pughibale spurcate" şi nu s-ar da în lături să ia „nănaşa", varga, din coardă şi să-i croiască de „să le meargă petecele", să le facă musai „câte un şurub-două prin cap" sau să le dea „câteva tapangele la spinare". Tatăl însă le dă „paiele", le „dă nas" şi le „ţine hangul", privind această vârstă prin prisma unei străvechi înţelepciuni populare: „Ş-apoi nu ştii că este o vorbă: dacă-i copil, să se joace; dacă-i cal, să tragă; şi dacă-i popă, să cetească...".

Jocurile înseşi au o dinamică extraordinară, presupunând cele mai neaşteptate acţiuni, momente de acalmie şi de vacarm infernal, iar din partea scriitorului, spre a le reda, un nesecat registru expresiv, o avalanşă de interjecţii, de verbe şi de locuţiuni verbale de factură populară, surprinse îndeosebi în dialogul sugestiv şi plin de umor al părinţilor, care închid în formule unice concepţia poporului român despre copilărie şi drepturile ei fireşti. În această inepuizabilă energie a jocului, în care mereu o luau de la capăt, copiii dădeau „otrocol prin cele mâţe" şi le şmotreau „de le mergea colbul", făceau mamei (cum observă cu ironie tatăl) biserică în casă, cântând „Doamne miluieşte, popa prinde peşte", băteau toaca în stative, astfel încât, printre hohote de râs, „pârâie pereţii casei şi duduie ferestile". Liniştea vine atunci când copiii sunt puşi la treabă, căci „se codesc, se drâmboiesc şi se sclifosesc", ori „o mai răresc de pe acasă", sau înainte de culcare, când „stau treji şi se uită ţintă" în ochii părinţilor, de parcă au de gând să-i „zugrăvească", pentru ca apoi să izbucnească iarăşi în „incuri" şi în „gălăgie". Chiar sunetele unor astfel de regionalisme sau arhaisme, „bătrâne în înţelesuri", au trăsătura evocatoare, vizuală şi auditivă, a mişcării. În această parte a operei **Nică dispare ca personaj individualizat**, se confundă tot mai mult cu copilul anonim al tuturor timpurilor, care îşi trăieşte cu inocenţă totală vârsta de aur a copilăriei. (***Gh.S.***)

SUGESTII ANALITICE

„Şi, Doamne, frumos era pe atunci, căci şi părinţii, şi fraţii, şi surorile îmi erau sănătoşi, şi casa ni era îndestulată, şi copiii şi copilele megieşilor erau de-a pururea în petrecere cu noi, şi toate îmi mergeau după plac, fără leac de supărare, de parcă era toată lumea a mea!

Şi eu eram vesel ca vremea cea bună şi sturlubatic şi copilăros ca vântul în turburarea sa."

„Şi câte şi mai câte nu cânta Mihai lăutariul din gură şi din scripca sa răsunătoare. Şi câte alte petreceri pline de veselie nu se făceau pe la noi, de-ţi părea tot anul zi de sărbătoare!"

Invitaţie la dialog

1. Recitiţi fragmentul care înfăţişează universul jocurilor copilăreşti. Comentaţi:
   - care sunt, în viziunea lui Creangă, condiţiile esenţiale ale unei vieţi fericite;

- dacă există o coincidență între concepția scriitorului despre fericire și înțelepciunea populară;
- dacă în ziua de azi mai e valabilă și adecvată o asemenea concepție.

2. Comentați îndemnul lui Creangă: „Hai mai bine despre copilărie să povestim, căci ea singură este veselă și nevinovată." Alegeți, ca punct de plecare, una sau mai multe dintre variantele:
   - îndemnul reprezintă o intenție narativă de ieșire din real și de orientare către spațiul fabulos al jocului și al poveștilor;
   - copilăria este singura vârstă fericită a omului;
   - copilăria reprezintă mitica vârstă de aur despre care vorbesc legendele omenirii;
   - este singura vârstă în care copilul clădește, neîngrădit, un univers propriu, al jocurilor fără sfârșit;
   - întoarcerea la copilărie este un mijloc de a uita necazurile și greutățile vieții.

3. Argumentați, eventual, că unele dintre acestea pot fi motivele care constituie geneza **„Amintirilor din copilărie"**.

4. Completați imaginea „casei părintești" cu detalii care exprimă o viziune a bunăstării și a lipsei de griji.

5. Pătrundeți în atmosfera jocurilor copilărești, discutând despre:
   - spațiul imaginar în care se plasează copilul în timpul jocului;
   - diversitatea și inventivitatea neobișnuită a jocurilor;
   - atitudinea părinților față de jocurile copiilor.

6. Extrageți din text verbele și locuțiunile verbale care exprimă acțiunile din atmosfera tumultuoasă a jocurilor copilărești. Comentați rolul lor în realizarea acestei secvențe epice.

   Redactați un comentariu de 10-15 rânduri cu această cerință.

7. Redactați o compunere liberă despre jocuri de copii asemănătoare cu acelea din scrierea lui Creangă. Încercați să deveniți „copilul universal" despre care vorbește G. Călinescu.

   Puteți proceda în două feluri:
   - inventând o narațiune cu totul nouă;
   - prin intertextualitate: integrându-vă în atmosfera creată de Creangă, preluați, în stilul prozei moderne, fragmente de text, expresii și situații caracteristice (scrierile de acest fel au, de regulă, și caracter ludic, parodic sau ironic).

Ieșirea din mit

În partea a patra a **„Amintirilor din copilărie"**, tocmai de această lume ideală trebuie să se despartă zburdalnicul personaj pentru a urma voința neînduplecată a mamei de a-și duce fiul la școli tot mai înalte. Mama, care pentru Nică rămâne „plină de multe și mari minunății", se dovedește, cu toate rugămințile lui, a fi aprigă și neîndurătoare. În simplitatea ei țărănească, Smaranda întrezărise sensul dezvoltării lumii moderne și manifestase un adevărat cult pentru știința de carte: învățase buchile o dată cu Nică, devenit școlar, și totodată „era în stare să toarcă-n furcă și să învăț mai departe", în convingerea nestrămutată că „omul învățat înțelept va fi și pe cel neînvățat slugă-l va avea". Dar, cum singurul învățat din satul acelei vremi era preotul, idealul mamei, ambițioasă și înciudată că și alții râvneau același lucru, era să-și facă feciorul popă. Nici un argument contrar nu rezistă acestei puternice voințe; nici dorul de sat al lui Nică, de familie și de tovarășii de joacă, nici sclifoselile și văicărelile sale, nici amenințarea că mai bine s-ar duce la călugărie. Pentru a fi convingătoare, mama apelează mai întâi la un argument de bun-simț, ca Nică să nu dea „cinstea pe rușine și pacea pe gâlceavă", dar nu s-ar da în lături de la unul mai puternic și mai eficace, „culeșerul din ocniță", cu care să-și „dezmierde" fiul, „cât e de mare".

Un intens sentiment al dezrădăcinării, al înstrăinării de sat, de matcă, **un sămănătorism avant la lettre** străbate această ultimă parte a **„Amintirilor"**. Pentru Nică, idealul mamei are o finalitate îndoielnică, deloc strălucită, prezentată de altfel cu o notă de

umor: „Şi eu să înşir atâtea şcoli: în Humuleşti, la Broşteni în crierii munţilor, în Neamţ, la Fălticeni, şi acum la Socola, pentru a căpăta voie să mă fac, ia, acolo, un popă prost, cu preuteasă şi copii." Ironia la adresa feţelor bisericeşti, spre a căror tagmă se îndreaptă prin plecarea la Socola, devine necruţătoare: pe popi „nu-i mai încape cureaua de pântecoşi ce sunt", iar călugării sunt „o adunătură de zamparagii duglişi din toată lumea, cuibăriţi prin mănăstire", puşi pe căpătuială şi petreceri.

De fapt, capitolul ultim al „**Amintirilor din copilărie**" figurează tocmai **ieşirea** dureroasă **din mit**, despărţirea dramatică de lumea atemporală a copilăriei şi a satului etern românesc. Acum, pentru prima dată în text, se menţionează **timpul real**, apar precizări temporale: timpul creaţiei este unul final, toamna anului 1855, „când veni vremea să plec la Socola". Drumul de la Humuleşti la Iaşi reprezintă **itinerarul unei demitizări**, semne extrem de sugestive, cu antiteze esenţiale. Satul copilăriei este prezentat „cu tot farmecul frumuseţilor lui", „întemeiat în toată puterea cuvântului", cu „priveliştea lumii", cu oamenii şi locurile lui de neuitat şi mai ales, de la o vreme, cu „şezătorile, clăcile, horile şi toate petrecerile din sat, la care luam parte cu cea mai mare însufleţire!", „de-ţi părea", zice scriitorul, „tot anul zi de sărbătoare", sărbătoarea perpetuă, specifică mitului. Eroul va merge acum „în loc strein şi aşa depărtat", „surgun, dracului pomană". Ion Creangă insistă acum asupra antitezei dintre „satele şi locurile frumoase" ce rămân în urmă şi viaţa câmpenească, unde „apa-i rea şi lemnele pe sponci", iar oamenii sunt „sarbezi la faţă şi zbârciţi, de parcă se hrănesc numai cu ciuperci fripte".

Deplasarea de la mit către realitate, ca şi aceea de la sacru la profan, se face tot **sub semnul aventurii**, însă **într-un registru ironic** mai accentuat acum, sub semnul umorului de origine populară, prin care durerea despărţirii de sat se diminuează şi gândurile personajelor se înseninează. În arhetipologia generală, nivelul ironic este subsecvent nivelurilor mitic şi eroic, o treaptă contingentă realului, şi Ion Creangă adaptează instinctiv registrul scriiturii acestor noi mutaţii din dinamica operei literare. Cea mai hazlie întâmplare a drumului de la Humuleşti la Iaşi conţine şi semnele cele mai sugestive ale acestei **treptate demitizări a lumii „Amintirilor din copilărie"**: caii lui moş Luca, numiţi de Smaranda, în perimetrul mitic al satului, „doi cai ca nişte zmei" din poveste, „se muiese de tot", devenind ceea ce erau în realitate, „smârţoagele lui de cai, vlăguiţi din cale-afară, şi slabi, şi ogârjiţi ca nişte mâţi de cei leşinaţi, nu zmei, cum zicea mama." Cu atât mai mult, deci, drumul ieşirii din copilărie este unul impus, neacceptat de personajul principal, un drum împiedicat cât mai mult cu putinţă, „din hop în hop", către o lume necunoscută şi străină. Lumea în care ajunge este una fără repere, indistinctă, atât de diferită de aceea atât de luminoasă a copilăriei: singurul reper spaţial menţionat în text este „un plop mare", în perimetrul căruia apar, din întuneric, personaje bizare, de carnaval parcă, având „nişte târsoage de barbe cât badanalele de mari", „mărturisindu-şi unul altuia păcatele!".

Există o prejudecată ce mai circulă încă în lumea literară şi mai ales şcolară, aceea că **„Amintiri din copilărie"**, prin dispariţia prematură a scriitorului, este o operă neterminată. Din demonstraţia de mai sus reiese cu claritate contrariul, ideea că este vorba de un text literar rotund, în care fiecare segment al scriiturii se subordonează unei idei centrale dominante. Drumul de la Humuleşti la Iaşi concentrează toate semnificaţiile spaţiale ale operei lui Creangă. Există, la eroul-personaj, ca şi la scriitorul de mai târziu, aceeaşi reticenţă a desprinderii de matcă, aceeaşi reţinere în faţa necunoscutului. De astă dată, personajul nu se mai întoarce acasă, dar Creangă şi-a purtat totdeauna cu sine spaţiul natal, l-a implantat chiar în mediul urban, bojdeuca din Ţicău fiind **toposul** similar casei părinteşti. Numai târziu se întoarce şi îl recreează exemplar în ordine literară, în operă, supus efectelor oralităţii şi ale umorului. În spaţiul deschis şi ostil, străin, în ofensiva spaţială mereu reluată, personajul, s-a văzut, este un învins; scriitorul însă, prin opera lui mereu viabilă, învinge timpul, aceasta fiind adevărata lui izbândă şi a literaturii române. (***Gh.S.***)

Sugestii de răspunsuri la exerciţii din manual (ROSETTI)

Ex. 2/ p. 11. Precizaţi prin ce motive literare se realizează tema jocului în fragmentul parcurs din „**Amintiri din copilărie**".

Creangă ilustrează teme des întâlnite în marile romane ale copilăriei din literatura universală: tema amintirii, prezentă, mai târziu, sub forma „memoriei involuntare", la Marcel Proust („**În căutarea timpului pierdut**"), motivul idilizării spaţiului ludic, animalul năzdrăvan, personalizat sub forma unei mături, considerată calul din poveste. Casa, veritabil **axis mundi**, devine un spaţiu al lumii prelungite în exterior, sub forma unor tentacule: ea duduie, se cutremură sub râsul gigantic, homeric al copiilor.

Ex. 3/ p. 11. Stabiliţi relaţii în termeni de temă şi motiv între **copilărie, joc, joacă, şcoală** etc., având în vedere întregul conţinut al „**Amintirilor din copilărie**".

Motivul casei, spaţiu explorabil, **terra incognita** pentru copii, ca şi celelalte teme şi motive, sunt prezentate pe larg în fragmentele analitice de mai sus din „**Amintiri din copilărie**": cotloanele şi cămările ascunse, unde sunt ţinute alimentele, sunt motive de declanşare a aventurii în acest spaţiu restrâns. Aventura apare sub forma jocului, a zgomotelor felurite, a spaţiilor care întorc ecoul, a jocului cu cleştele şi vătrarul, cu talanca de la oi, a foşnetului continuu, semn al mişcării vitale. Tata îi ridică pe copii până la grindă, în joacă; el ştie că viaţa omului e scurtă, rostul copiilor fiind, din această cauză, să se bucure, cât mai au timp, de acest univers mitic al timpului nesfârşit. (***H.S.***)

ADDENDA

Garabet Ibrăileanu, 1920
„Opera lui Creangă este epopeea poporului român. Creangă este Homer al nostru."

G. Călinescu, 1938
„Despre Creangă, ca artist, sunt puţine de spus. Un muzician poate imita huietul apelor, un pictor poate zugrăvi priveliştea, dar astea sunt succedanee artistice, nu impresii critice. Creangă este o expresie monumentală a naturii umane în ipostaza ei istorică ce se numeşte poporul român, sau, mai simplu, e poporul român însuşi surprins într-un moment de genială expansiune."

Mihail Sadoveanu, 1923
„De la Neculce până la Creangă a curs vreme îndelungată: aproape două veacuri. Şi în unul, şi în altul simţesc încă sufletul cel veşnic al neamului. Şi la unul, şi la altul au înflorit pe aceste plaiuri şi au scos la soare vechi comori. Amândoi au făcut parte din acea familie de oameni rari şi ciudaţi care ies, din când în când, pe drumurile obşteşti şi se răzleţesc cântând, cu ochii pe cer..."

Concepte operaţionale

GENUL EPIC. Potrivit „**Dicţionarului de termeni literari**", termenul **epic** vine din gr. *epikos* şi înseamnă „cuvânt, zicere, discurs". Una dintre accepţiile cuvântului este aceea a „devenirii cosmice, istorice". Situaţia epică originară este a naratorului ce povesteşte un fapt deja petrecut, **die epische Ursituation**. După Platon, în „**Republica**", eposul este o unire a modalităţilor poeziei mimetice cu cea expozitivă, ditirambul. Aristotel vorbeşte despre epopee ca modalitate de exprimare a epicului. Timpul trecut oferă epicului o anumită zonă de desfăşurare, mitul şi fantasticul fiind încadrate în genul epic prin **basm** şi **legendă**, anistoricitatea nefiind însă un factor determinant. Imaginarul oferă spaţiul pentru desfăşurarea oricărei acţiuni epice. După Goethe, epicul este una din cele trei „forme naturale ale poeziei", alături de liric şi dramatic. Epicului i s-a atribuit un primat asupra celorlalte genuri. Genul epic este, după Aristotel, asociat cu hexametrul; după Benedetto Larchi, epicul este al poeţilor greci, eroicul aparţine latinilor. Du Bellay vorbeşte despre genul epic ca de un „long poème". „**Divina Comedie**" a lui Dante este pentru Schelling **eine epische Gattung fuer sich** („o specie epică în sine"). Speciile genului epic pot

fi **populare** sau **culte**. Speciile populare sunt: **balada, legenda, zicătorile, proverbele, maximele**; speciile culte sunt: **poemul eroi-comic** („Ţiganiada“ lui Ion Budai-Deleanu), **legenda cultă, balada cultă, epopeea, nuvela, istorisirea, romanul, basmul, fabula, schiţa**.

SCENARIU NARATIV. Specificitatea producerii textului, a scriiturii, este direct determinată de genul literar în care aceasta se manifestă. Epicul este considerat un **gen originar**, pentru că a apărut cel dintâi, sub forma miturilor şi a poemelor epopeice, întâietate absolută pe care teoria modernă a literaturii o acreditează tot mai insistent. Literatura apare, aşadar, iniţial sub formă epică, din dorinţa de „a spune“, „a povesti“, „a nara“, modul principal de comunicare, prin care se recuperează faptele trecutului, fiind **naraţiunea**, exprimată atât sub formă ditirambică, în versuri, supusă regulilor metrice ale poeziei, cât şi în proză, într-o formă mai apropiată de vorbirea comună, eliberată de rigorile exprimării ritmice. De altfel, denumirea de **proză** vine din termenul latinesc **prosa**, însemnând „discurs care înaintează în linie dreaptă“ (lat. *prosus* = „înainte“), deci fără prea multe complicaţii şi popasuri stilistice, trăsătură menţinută până în vremurile moderne (la Balzac, de pildă, rândul dintr-o carte este o oglindă purtată de-a lungul unui drum). Potrivit lui Roland Barthes, proza denumeşte „un discurs minim, care vehiculează în modul cel mai economic gândirea“. În sfera cea mai cuprinzătoare, proza se poate clasifica în funcţie de modalităţi distinctive de realizare: **oratorică** (discurs, alocuţiune); **memorialistică** (autobiografie, amintiri, memorii, jurnal etc.); **reflexivă** (discurs filozofic, eseu, literatură gnomică); **artistică** (legendă, basm, schiţă, nuvelă, roman etc.), asupra căreia vom insista în rândurile următoare, definind şi ilustrând principalele concepte ale naratologiei.

Apariţia povestirii presupune **un autor**, perceput la început ca **autor abstract, impersonal**, simplu declanşator al scenariului epic, pornit dintr-un **nucleu epic**, dintr-o **întâmplare-pecete**, originară, la care participă un **personaj** divin sau eroic. Mitul se înscrie perfect în această categorie narativă, care instituie triada epică cea mai simplă: **autor, întâmplare, ascultător**. Fiind o „istorie sacră“ ce povesteşte o întâmplare a începuturilor, referitoare la creaţia lumii, mitul comunică un adevăr absolut, ce nu poate fi pus la îndoială. **Vocea auctorială** se confundă aici cu **vocea narativă**, intrinsecă de fapt scenariului epic. Este însăşi vocea creatorului, pentru că mai târziu, când mitul se dezvoltă în scenarii epice mai ample, în cazul marilor epopei de pildă, autorul, conştient de acest adevăr, transferă sarcina narativă tot unui personaj divin: „Cântă, zeiţă, mânia ce-aprinse pe-Ahil Peleianul“, zice însuşi Homer, în primul vers al **„Iliadei“**. Treptat, mitul, care este **naraţiune închisă**, comunicând un adevăr o dată pentru totdeauna, devine istorie, se diluează ca intensitate şi concentrare epică, dobândeşte extensie şi **deschidere narativă**, invenţie epică. În aceste condiţii, multiplicarea planurilor narative şi a personajelor solicită substituirea autorului cu un **narator**, uneori cu mai mulţi naratori, care se adresează unui cititor/ ascultător (considerat din principiu fictiv, numit şi **naratar**), completându-se astfel şi diversificându-se **instanţele narative**. (***H.S.***)

ADDENDA

Adrian Marino, 1973

„Primul şi cel mai vechi scenariu epic aparţine *mitului*, «istorie adevărată», sacră, relatare a unui eveniment săvârşit în timp primordial, fabulos, al «începuturilor», de către fiinţe supranaturale. Mitul povesteşte ce s-a întâmplat *ab origine*, începutul unei existenţe, «creaţia». De unde şi caracterul indiscutabil, absolut, al adevărului mitic: «Aşa era pe vremea aceea», cum spun şi basmele noastre cu «a fost odată ca niciodată». Mitul este povestea unui adevăr ancestral, fabulos, irepetabil, în care trebuie să crezi, întrucât constituie o revelaţie, dezvăluirea unei *realităţi* esenţiale.

În această categorie epică fundamentală intră: întreaga mitologie, legendele, totalitatea istoriilor sacre despre zei, semizei, eroi, fiinţe legendare, teogoniile, genealogiile zeilor, imnurile biografice adresate eroilor.“

Wolfgang Kayser, 1948

„Tehnica artei narative este derivată din situaţia primară a narării: faptul că există un trecut, care este povestit, că există un public, căruia i se povesteşte, şi că există un povestitor, care mijloceşte oarecum între cei doi.

Printr-un artificiu tehnic, această situaţie primară poate fi concretizată şi accentuată: dacă autorul mai introduce şi alt povestitor, în gura căruia pune povestirea. Tocmai povestirea, – din a cărei denumire ne şi dăm seama că acest gen scoate în evidenţă în modul cel mai pregnant situaţia primară a

narării, – s-a folosit întotdeauna, cu predilecție, de povestitorul introdus de autor. Este cunoscută, de pildă, o astfel de deghizare din **Decameronul** lui Boccaccio; de aici a fost preluată în multe alte culegeri (Chaucer: **Canterbury Tales**; Margareta de Valois: **Heptaméron**; Giambattista Basile: **Pentamerone** etc.); de la începutul secolului al XVIII-lea a mai intervenit și exemplul celor **1001 de nopți**, traduse atunci pentru prima dată, în limba franceză, de către Galland."

STRUCTURI NARATIVE. În accepția cea mai banală, **narațiunea** înseamnă narare a mai multor întâmplări, într-o anumită succesiune. Întâmplările pot fi **reale**, aparținând **istoriei**, succesiunii evenimentelor reale, și **imaginate**, din sfera **ficțiunii**. Teoria narațiunii, numită **naratologie**, este relativ nouă, susținută de **Școala formalistă rusă**, de B. Tomașevski, V. B. Șklovski, V. I. Propp și alții. **Structuralismul** reia aproape toate ideile formalismului, redându-le în formă proprie, prin contribuția lui Roland Barthes, A.-J. Greimas, Gerard Genette. În aceste numeroase interpretări, există o anume varietate de termeni și de concepte, dar ordonarea lor cea mai uzitată constă în distincția dintre **istorie** și **discurs**. Istoria, numită și **fabulă**, **diegeză**, chiar **poveste** și **povestire** (**story** în teoria literară anglo-saxonă), exprimă conținutul narativ al operei literare, toate evenimentele reale sau fictive relaționate în existența și desfășurarea lor cauzală, corespunzătoare planurilor reale ale existenței. Discursul, numit și **subiect** (Umberto Eco folosește denumirea, credem sinonimă, de **intrigă**), constă în ordinea în care evenimentele sunt comunicate cititorului/ ascultătorului. Istoria se referă la o realitate anume, discursul este modul în care cititorul ia cunoștință de cele petrecute, în care naratorul selectează, ierarhizează și formulează aspectele narate. Discursul are un **incipit** (început, introducere), o formulă sau o secvență introductivă, uneori gradată, dar de obicei memorabilă și de efect, abruptă (**in medias res**), care atrage atenția cititorului, cu sensuri implicate simbolic sau semnificativ și în cuprinsul textului, și un **final** (nu totdeauna coincident cu **deznodământul**), care poate fi **închis** sau **deschis**, prin suspendarea acțiunii. Între aceste limite, uneori simetrice sau corespondente simbolic, discursul se structurează în **secvențe epice** (numite uneori și **scene**, când timpul fabulei și al discursului coincid), alcătuite din **motive**, care pot fi **dinamice** sau **statice** (cu **elipse** evenimențiale, **suspendări ale timpului** pentru reflecții filozofice, morale, estetice și **pauze descriptive**: descrieri de mediu, orientare în spațiu, portrete), după modul în care naratorul accelerează, dilată sau încetinește narațiunea. De cele mai multe ori, secvențele epice se organizează într-un **conflict**, care poate fi **exterior**, între personaje sau grupuri de personaje sau între personaj și mediu, sau **interior** (psihologic), suprapus **momentelor subiectului**, care sunt, în denumirea tradițională, **intriga** (izbucnirea conflictului), **punctul culminant** (de maximă tensiune conflictuală) și **deznodământul** (rezolvarea conflictului).

Apare astfel o deosebire netă între **povestirea care povestește** (discursul) **și povestirea povestită** (istoria, fabula), fiecare având o **temporalitate** distinctă, uneori **paralelă**, alteori **interferentă**. Există un **timp al fabulei** (evenimențial), evident situat în spațiile trecutului, care se recuperează prin **timpul discursului** (timpul narativ), oscilațiile permanente între aceste linii temporale definind ceea ce se numește **narativitate**. Timpul fabulei este **unidimensional**, cronoliniar, irepetabil și irecuperabil, rezultat din succesiunea evenimentelor narative, din datele realului înlănțuite în desfășurarea lor temporală. Timpul discursului are reprezentarea cea mai diversificată, fiind **pluridimensional**, manipulând cu ușurință datele realului sau ale verosimilului, putând fi **universal/ cosmic**, **mitic**, **istoric**, **individual**, **psihologic**, **cronoliniar** sau **relativ**, în care poate exista mișcare pe axa timpului, înainte sau înapoi, sau chiar transgresarea planurilor temporale. Identificarea tipologiei acestuia constituie, în analiza literară, surse ale profunzimii interpretative, **tema temporalității** fiind una fundamentală a literaturii universale. Există mai multe planuri temporale, un **timp al autorului**, unul **al naratorului** sau chiar **al personajelor** ce primesc funcții narative, ansamblu care modifică uneori dimensiunile temporale, le încetinește sau le accelerează, produce întoarceri în timp, aruncă priviri înapoi (**analepsă**) sau anticipează desfășurarea narativă (**prolepsă**), procedând și la **reluări** ale faptelor, multiplicând planurile temporale ale narațiunii. În proza modernă, în special în romanul bazat pe **fluxul conștiinței** sau pe **memoria involuntară** (la Marcel Proust, în romanul **„În căutarea timpului pierdut“**, sau la Camil Petrescu, în **„Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război“**), **acronia** tinde să devină dimensiunea temporală dominantă. Umberto Eco identifică și un **timp zero al discursului**, urmat de momente temporale succesive (**T1, T2 etc.**), unele coincidente cu timpul fabulei, altele independente. În fine; sunt și lucrări teoretice care menționează un **timp** intern **al lecturii** și unul extern **al cititorului**, relevant pentru dispoziția de receptare sau interpretativă în care se așază acest factor important în rândul instanțelor narative. (***H.S.***)

ADDENDA

Umberto Eco, 1991

„Pentru a înțelege mai bine nu numai mecanismul acestui proces abstractiv, dar și dinamica acestor întrebări, trebuie să reluăm vechea opoziție formulată de formaliștii ruși între fabulă și intrigă. Fabula este schema fundamentală a narațiunii, logica acțiunii și sintaxa personajelor, cursul evenimentelor ordonat din punct de vedere temporal. Poate chiar să nu fie o secvență de acțiuni umane și poate să se refere la o serie de evenimente care privesc obiecte neînsuflețite sau chiar idei. În schimb, intriga este povestea așa cum este povestită, de fapt așa cum apare în suprafețe, cu dislocările ei temporale, cu salturile înainte și înapoi (adică anticipări și flash-back-uri), descrieri, digresiuni, reflecții aflate între paranteze. Într-un text narativ, intriga se identifică cu structurile discursive."

Wolfgang Kayser, 1948

„Când redăm «conținutul» unei opere narative, al unei piese de teatru, al unui roman, al unei balade, redarea este mai scurtă decât opera însăși. Arătarea conținutului își îndreaptă atenția unilateral asupra desfășurării evenimentelor și extrage din toate părțile operei, din descrieri, convorbiri, reflecții etc., și anume ca relatare, numai ceea ce este important pentru structura acțiunii. [...]

Dacă încercăm să împingem desfășurarea acțiunii până la cea mai mare concizie cu putință, la pura sa schemă, obținem tocmai ceea ce știința literaturii obișnuiește să numească FABULA unei opere."

Umberto Eco, 1997

„Povestea lui Ulise, fie aceea relatată de Homer, fie aceea reconstruită de Joyce, le era probabil cunoscută grecilor și înainte de a fi fost scrisă **Odiseea**. Ulise părăsește Troia în flăcări și se pierde cu tovarășii săi pe mare. Întâlnește seminții ciudate și monștri înspăimântători, Lestrigoni, Ciclopi, Lotofagi, coboară în infern, scapă de Sirene, și până la urmă devine prizonierul nimfei Calipso. În momentul acela zeii decid să-i înlesnească întoarcerea în patrie. Calipso este convinsă să-l elibereze pe Ulise, care pleacă din nou pe mare, naufragiază la Feaci și-i povestește lui Alcinou peripețiile lui. Apoi vâslește către Ithaca, unde-i învinge pe Pețitori și se reunește cu Penelopa. Fabula, prin urmare, decurge în mod linear, de la un moment inițial T_1 către un moment final T_x.

Însă subiectul **Odiseii** e foarte diferit. **Odiseea** începe **in medias res**, într-un moment T_0, când acea voce pe care o numim Homer începe să vorbească. Putem să identificăm acel moment cu ziua în care, potrivit tradiției, Homer și-a început cântarea lui, sau cu momentul în care începem noi să citim. În orice caz, subiectul începe la momentul T_1, atunci când Ulise este deja prizonier la Calipso, scapă de capcanele ei amoroase, naufragiază la Feaci și numai din momentul ăsta (pe care-l vom numi T_2 și care corespunde cântului al optulea) își povestește istoria. Povestea se reia de la mulți ani în urmă (T_3) și pentru prima oară cititorul află despre feluritele aventuri ale eroului său. Această analepsă durează o bună parte din poem și numai în cântul al treisprezecelea ne readuce la timpul în care ajunsesem în cântul al optulea. Ulise vâslește către Ithaca, unde își va încheia isprăvile."

Adrian Marino, 1973

„Câteva disocieri ale raportului *timp istoric/ epic* sunt de natură să precizeze și mai amănunțit aceste complicate transformări determinate de următoarea situație fundamentală: timpul istoric este concret, dat, «profan»; cel epic este supraistoric, inventat, cu afinități «mitice», intemporale. De unde o mare autonomie, libertate și capacitate de transformare a timpului istoric, a cărui soartă finală este de fapt abolirea, anularea, suspendarea.

Deosebit de evidente sunt, mai ales, următoarele diferențieri: timpul istoric este cronologic, deci ireversibil și irepetabil; limitat, deci de durată fixă, bine precizată. Timpul epic își poate îngădui numeroase licențe: anticiparea, sub diferite forme de preaviz (titluri, prologuri narative, interpolări explicative) și recuperarea prin rememorare; contracția și dilatarea (ani într-un singur vers, câteva zile în lungi poeme); lipsă de durată fixă, întrerupere sau reluare *ad libitum*, în interiorul unei cronologii pur interioare (observații făcute încă din Renaștere); repetarea și omniprezența (mai multe acțiuni în același timp, în diferite locuri). De unde se poate deduce ușor (contrar unor afirmații) că dimensiunea temporală a istoriei este unidimensională, în timp ce dimensiunea epicului este pluridimensională. Istoria este lineară. Acțiunea epică este sau poate fi paralelă, simultană, bi- sau trifurcată etc."

„Evenimentul istoric se înfățișează global, unitar, «sălbatic». Spontaneitatea și brutalitatea sa nudă dau conștiinței literare impresia «anarhiei», invaziei și totalității copleșitoare. Narațiunea introduce

în fluxul evenimentelor segmentarea, fragmentarea, izolarea unor secvențe. Se numește secvență epică un fapt bine delimitat de alt fapt. De unde apariția nu numai a episoadelor și micro-povestirilor, dar și a unităților narative și a *motivelor* (cele mai mici părți independente compozabile ale narațiunii), unități epice ireductibile, care nu mai pot fi divizate."

INSTANȚE NARATIVE. Principalele instanțe narative sunt **autorul**, **naratorul**, **personajul** și **cititorul** (în operele literare orale, ascultătorul), între care, în desfășurarea narațiunii, se stabilesc relații mai mult sau mai puțin complicate și expresive. **Autorul concret** este persoana care scrie o carte, redactează o piesă de teatru, un eseu, apărând adeseori, în romanul realist, ca **autor abstract**, ca o **voce omniprezentă** și **omnipotentă în text**. Autorul se află în afara textului; el are viziunea de ansamblu asupra conținutului, concepe mesajul, este un **metteur en scène** (regizor), alegând modalitățile de a opera cu tehnicile narative, cu naratorul și personajele. **Personajul** este cel ce joacă rolul imaginat de autor, participând la evenimente, în timp ce **naratorul**, ipostaza literară a autorului real, le „înregistrează", le redă, descrie personaje și spații narative, explică sensul evenimentelor. Observația lui se traduce printr-un **discurs narativ**, care îl implică prin **perspectiva** pe care o are asupra evenimentelor.

Naratorul este o voce căreia autorul îi desemnează rolul de a nara, de a povesti faptele, de a descrie locurile și personajele dintr-o operă literară epică. Este o **voce auctorială** cu un anumit grad de autonomie, care se traduce printr-o relație semnificativă între autor și narator. Există un **narator omniscient**, care povestește de obicei la persoana a treia, caracteristic **prozei obiective**, tradiționale, independent de autor și de personaj, căruia autorul îi conferă de fapt o independență narativă totală (naratorul > personajul). Situația de maximă omnisciență se manifestă în romanul de tip balzacian, în care autorul dobândește ipostaza unui **demiurg al lumii imaginare** pe care o creează.

Uneori naratorul, chiar exprimându-se la persoana a treia, își pierde calitatea de omnisciență, prin preluarea funcției narative de către un personaj prin viziunea căruia se filtrează faptele, așa-numita **focalizare epică**. Este personajul **raisonneur**, **„reflector"**, care selectează și interpretează, în mod subiectiv, faptele pe care le prezintă. Se impun totuși câteva nuanțări: povestitorul presupune o audiență, în timp ce naratorul reia firul faptelor doar pentru cititor. Naratorii din **„Hanu Ancuței"** sunt și povestitori în același timp, pentru că ei se află în fața unui auditoriu, se confruntă mereu cu reacția publicului: Lița Salomia, comisul Ioniță, orbul sărac fac parte dintr-o galerie de personaje ce refac trecutul prin intermediul narațiunii. **Naratorul** poate fi și **impersonal**; el nu povestește decât pentru cel care urmărește firul acțiunii: în acest caz, se identifică, în mod concret, cu scriitorul. Naratorul poate cunoaște mai mult decât autorul, la fel de mult ca acesta sau mai puțin. El poate să dezvăluie ceea ce știe sau prezintă grade diferite de comunicare, mintea lui fiind uneori impenetrabilă pentru autor. Personajele pot îndeplini funcția de naratori sau evoluează la o distanță apreciabilă de autor.

Proza modernă tinde să reducă omnisciența naratorului, suspectată de inautenticitate. Când naratorul se exprimă la persoana întâi (uneori chiar la persoana a doua), în acest caz **povestirea** fiind **subiectivă**, tinde să se realizeze o egalitate cognitivă între narator și personaj (naratorul = personajul), specifică mai ales prozei moderne, producându-se o trecere de la epica obiectivă la cea subiectivă. Aici naratorul, implicat ca personaj (**narator-personaj**, **narator-martor**, **narator-mesager**, **narator-confident** etc.), nu știe mai mult decât acesta, transpunând cunoașterea realității în planul subiectiv, al intenselor trăiri interioare. **Narațiunea** și **dialogul** din proza tradițională sunt înlocuite cu **monologul**, care implică modalități narative ale prozei moderne, **memoria involuntară** și **fluxul conștiinței**. În noul roman francez, naratorul se situează în antiteză totală cu cel omniscient, ajungând să știe chiar mai puțin decât personajul (narator < personaj). Raportul dintre narator și personaj creează **viziunea** sau **perspectiva narativă**, denumită în unele tratate de teorie literară și **viziunea „dindărăt"** (pentru naratorul omniscient), **„împreună cu"** (pentru egalitatea dintre narator și personaj) și **viziunea „din afară"**, în care naratorul știe mai puțin decât personajul, rămânând în ipostaza de simplu martor.

Camil Petrescu este adeptul declarat al **autenticității** în literatură, concept explicat cu suficiente detalii în prezentarea universului artistic al scriitorului. De aceea, el alege povestirea la persoana întâi, consemnând numai experiența directă a personajului-narator. Mai mult, în **„Patul lui Procust"**, prin folosirea **jurnalului-colaj** și a **confesiunii directe**, el multiplică vocile auctoriale la patru, egale cu numărul personajelor care se manifestă narativ în roman. În acest fel, el se apropie de experiențe îndrăznețe în romanul secolului XX, ca, de exemplu, în **„Valurile"** Virginiei Woolf, în care există șase voci narative.

De partea cealaltă a textului se află **cititorul**, care, la rândul lui, este **abstract** (Umberto Eco îl numește **Cititor Model**, **ideal**, cel pe care tinde autorul să și-l formeze pentru a înțelege sensurile depline ale operei), **concret** și **fictiv** (denumit și **naratar**). (*H.S.*)

ADDENDA

Umberto Eco, 1997

„Dar ar fi banal să presupunem că pentru a citi o carte de ficțiune trebuie procedat potrivit simțului comun. [...] Privitor la asta trebuie să mă refer la două concepte pe care le am deja în discuție în cărțile mele precedente: e vorba de cuplul Cititor Model și Autor Model.

Cititorul Model al unei povestiri nu este Cititorul Empiric. Cititorul empiric suntem noi, aceștia, eu, dumneavoastră, oricine altcineva, atunci când citim un text. Cititorul empiric poate citi în multe feluri și nu există nici o lege care să-i impună cum anume să citească, pentru că adesea folosește textul ca pe un ambalaj pentru propriile sale pasiuni, care pot veni din interiorul textului sau pe care textul i le poate stârni în mod întâmplător. [...]

Pe acest tip de spectator (sau de cititor al unei cărți) îl numesc eu Cititor Model – un cititor-tip pe care textul nu numai că-l prevede ca pe un colaborator, dar pe care și caută să-l creeze. Dacă un text începe cu «A fost odată», el lansează un semnal ce imediat își selecționează propriu-i cititor model, care ar trebui să fie un copil sau cineva dispus să accepte o poveste ce trece dincolo de înțelesul obișnuit."

FORMELE COMUNICĂRII ORALE
DIALOGUL

Comunicarea orală se realizează prin **dialog** şi prin **monolog**, forme care angajează schimbul de mesaje între emiţător şi receptor în situaţia de comunicare.

Prin acestea, îndeosebi prin dialog, se realizează scopul oricărei comunicări:
- de informare;
- de argumentare;
- de persuasiune (de convingere);
- de negociere;
- de socializare (de integrare în comunitate);
- de divertisment.

Dialogul este forma de comunicare orală în care vorbitorii sunt pe rând emiţători şi receptori.

• Dialogul se realizează prin **perechi de replici** verbale, susţinute de elemente nonverbale şi paraverbale ale comunicării.

Exersaţi!

1. Angajaţi colegul de bancă într-un dialog pe o temă la alegere. Observaţi câteva aspecte ale dialogului vostru:
- deşi se desfăşoară pe o temă oarecare, dialogul are o structură ce se construieşte pe parcurs: **o parte iniţială**, introductivă, care angajează conlocutorul în convorbire; **un conţinut** propriu-zis, care constituie partea cea mai importantă a comunicării; **o parte finală**, reprezentând retragerea din dialog;
- dialogul provoacă reacţii succesive de aprobare sau de dezaprobare, exprimate prin mesajul verbal, combinat cu elemente nonverbale şi paraverbale.

2. Notaţi în caiete:
- **formule de iniţiere** a unui dialog, în funcţie de contextul în care se desfăşoară (locul, gradul în care se cunosc interlocutorii, relaţiile dintre ei) şi de scopul comunicării: formule de salut, întrebări cu caracter general, formule de prezentare;
- **formule de încheiere**, în funcţie de modul în care se face retragerea din dialog: în relaţii de amabilitate şi de înţelegere; în situaţii de neînţelegere şi de nemulţumire; în situaţii de conflict.

3. Apreciaţi modul în care facem (sau ni se face) oferta de dialog şi în care este bine şi eficient să ne retragem dintr-un dialog.

4. Comentaţi, în funcţie de noţiunile de mai sus, dialogul următor:

Un domn către impiegat: Mă rog, n-a venit vreo scrisoare pentru mine?
Impiegatul: Nu… Dar de unde era să vă vie?
Domnul: Ştiu eu? de la cineva.
Impiegatul: Nu.
Domnul: Bine. *(Pleacă).*
Impiegatul (scoţând capul pe ferestruică): Mă rog…
Domnul (întorcându-se): Poftim…
Impiegatul: Dar… cum vă cheamă pe dv. …?
Domnul: Ion Popescu.
Impiegatul: Îmi pare bine… Fiţi sigur că vă vom anunţa îndată ce va sosi ceva.
Domnul: Mersi.
Impiegatul: Pentru puţin. *(Îşi retrage capul.)*
Domnul: Îndatorat. Vă salut. *(Pleacă.)*
Impiegatul (scoţând iar capul): Mă rog.
Domnul (întorcându-se): Poftim…
Impiegatul: Dar... unde şedeţi dv. …?
Domnul: La mătuşă-mea.

Impiegatul: Mersi... *(Își retrage capul.)*
Domnul: Pentru puțin. Salutare.

(I. L. Caragiale, „**La poștă**")

5. Inițiați, la nivel de clasă, un dialog despre... noțiunea de dialog. Aveți în vedere următoarele:
- tema dialogului (partea centrală) este deja anunțată; trebuie introdusă însă printr-o ofertă de dialog, pe care o poate face profesorul sau un coleg;
- introducerea coerentă a noțiunilor învățate despre dialog;
- modul de intrare în dialog, fără a perturba comunicarea antevorbitorilor;
- adecvarea replicilor proprii la conținutul discuției;
- durata intervenției proprii;
- verificarea faptului că suntem ascultați cu atenție.

6. Faceți aprecieri asupra calității dialogului purtat în clasă.

7. Alcătuiți, sub formă scrisă, un dialog în care să ilustrați cunoștințele și competențele dobândite.

Dialogul este mijlocul generalizat de interacțiune umană, fiind inclus în:
- formele curente de comunicare: **conversația cotidiană** și **discuția**;
- formele specializate ale discuției (care includ mijloace de comunicare în masă sau alte forme de organizare a comunicării): **masa rotundă**, **colocviul** (de examinare sau de comunicări științifice), **ședința** (a unui complet de judecată, de analiză a unei activități) și **interviul** (de angajare și de presă).

Dintre aceste forme, conversația cotidiană este cel mai des întâlnită și în genere mai liberă față de regulile comunicării prin dialog. Aceasta nu este, de obicei, o comunicare programată, cu reguli stricte, dar reușita ei, care armonizează și reglează relațiile umane, depinde totuși de gradul în care interlocutorii cunosc și respectă regulile generale ale dialogului.

Desfășurarea celorlalte forme de comunicare este condiționată de reguli precise, acceptate de interlocutori, de respectarea cărora depinde atingerea scopului comunicării.

Respectarea regulilor comunicării este deci esențială în dialogul eficient.

Regulile dialogului se referă la:
- modul în care se intră inițial în discuție, deschizând, din inițiativă proprie, discuția sau prin integrare într-un dialog deja început;
- felul în care se cedează cuvântul și se reia într-un moment oportun, când s-a creat o pauză în discuție; sunt necesare câteva explicații asupra celor expuse de preopinent (intervenția fiind, în acest caz, scurtă); un antevorbitor și-a încheiat intervenția;
- modul în care se intervine într-un dialog purtat de persoane necunoscute;
- durata unei intervenții în dialog;
- adecvarea mesajului propriu sau a intervenției la tema dialogului;
- menținerea atenției și controlul permanent al mesajului și al canalului de comunicare.

Teoreticianul H. P. Grice stabilește următoarele **principii și maxime ale comunicării** prin dialog:

1. **Principiul cooperativ** (al cooperării), care se bazează pe patru reguli (maxime):
- **maxima cantității**, prin care se dozează volumul de informații necesare, în detrimentul celor inutile scopului comunicării;
- **maxima calității**, care cere întemeierea afirmațiilor pe principiul adevărului, al faptelor dovedite sau pentru care există probe certe;
- **maxima relevanței**, bazată pe limitarea vorbitorului la tema discuției, evitând subiectele colaterale, afirmațiile inutile;
- **maxima manierei**, ce are în vedere claritatea stilului, evitarea confuziilor, a prolixității și obscurității.

2. **Principiul politeții**, care are în vedere:
- **politețea pozitivă**, bazată pe câteva maxime (calități): generozitate, tact, aprobare, modestie, acord, simpatie;
- **politețea negativă**, distantă, inhibitoare în realizarea dialogului.

Exersați!

1. Creați, pe grupe de câte 4-5 elevi, situații de comunicare în care să respectați regulile dialogului.

2. Prezentați, la nivelul clasei, două-trei astfel de situații și analizați modul în care se respectă regulile dialogului.

3. Creați, pe grupe, situații de comunicare în care nu se respectă regulile menționate. Procedați la analiza greșelilor care au dus la nerespectarea regulilor dialogului și la perturbarea comunicării.

4. Faceți aprecieri asupra modului în care se respectă, de către elevi, regulile dialogului în cadrul diverselor activități didactice. Luați în considerare:
- dacă este necesar să se respecte regula preluării cuvântului (să nu se intervină inoportun în discuție, să nu se vorbească fără a fi invitat);
- dacă se intervine prin întreruperea vorbitorului, uneori chiar a profesorului;
- dacă durata intervenției este cea adecvată, pentru a transmite informațiile solicitate în desfășurarea lecției sau în evaluarea orală (de obicei răspunsurile multor elevi sunt lacunare, scurte, trunchiate, fără o argumentare convingătoare);
- dacă mesajul este adecvat subiectului pus în discuție;
- dacă se urmărește cu atenție evoluția dialogului (cu această regulă atingem una dintre cele mai delicate probleme: atenția în clasă!);
- dacă se respectă, în timpul lecțiilor, față de colegi și față de profesori, principiul politeții pozitive;
- dacă în afara lecțiilor, în pauză sau în mediul social, se respectă principiul politeții în comunicare.

5. Comparați situațiile de dialog create la exercițiul 1 cu realitatea curentă a dialogului în clasa voastră.

6. Procedați la o autoevaluare potrivit cerințelor de la exercițiul 4.
- acordați-vă câte un punct pentru fiecare condiție îndeplinită, necesară unui dialog eficient.
- transformați punctajul obținut în note pe scara 1-10. Întrucât cunoștințele și competențele de comunicare fac parte din programa școlară, luați în considerare că profesorul poate avea alt punct de vedere, putând să nu vă declare competenți la exercițiul de comunicare chiar pentru neîndeplinirea unei singure condiții mai importante (de exemplu, nerespectarea condiției atenției, nerespectarea principiului politeții etc., factori perturbatori ai comunicării la nivelul întregii clase).

7. Alcătuiți, în formă scrisă, un text în care se respectă regulile dialogului și alt text în care acestea sunt încălcate. Textele pot fi, eventual, pe aceeași temă.

8. Analizați, într-o compunere de 20-30 de rânduri, efectele respectării regulilor dialogului și ale perturbării comunicării. Analiza poate compara cele două texte.

TEST

În textul de mai jos se încalcă mai multe reguli/ componente/ funcții ale actului de comunicare.

Cerințe:

a) identificați și explicați pe scurt două dintre acestea;

b) comentați, în cel mult o pagină, efectele literare pe care le creează perturbarea, „criza comunicării“ în textul de mai sus;

c) creați un text literar de aproximativ aceleași dimensiuni, pe o temă la alegere, în care să folosiți, cu efecte artistice, procedee asemănătoare de perturbare a situației de comunicare.

Domnul: Domnu-i acasă?

Feciorul: Da, dar mi-a poruncit să spui, dacă l-o căuta cineva, c-a plecat la țară.

D.: Dumneata spune-i c-am venit eu.

F.: Nu pot, domnule.

D.: De ce?

F.: E încuiată odaia.

D.: Bate-i, să deschidă.

F.: Apoi a luat cheia la dumnealui, când a plecat.

D.: Care va să zică a plecat?

F.: Nu, domnule, n-a plecat.

D.: Amice, ești… idiot!

F.: Ba nu, domnule!

D.: Zici că nu-i acasă.

F.: Ba-i acasă, domnule.

D.: Apoi, nu ziseși c-a plecat?

F.: Nu, domnule, n-a plecat.

D.: Atunci e acasă.

F.: Ba nu, da' n-a plecat la țară, a ieșit așa.

D.: Unde?

F.: În oraș?

D.: Unde?

F.: În București.

D.: Atunci să-i spui c-am venit eu.

F.: Cum vă cheamă pe d-voastră?

D.: Ce-ți pasă?

F.: Ca să-i spui.

D.: Ce să-i spui? De unde ştii ce să-i spui, dacă nu ţi-am spus ce să-i spui? Stăi, întâi să-ţi spui: nu te repezi... Să-i spui când s-o întoarce că l-a căutat...

F.: Cine?

D.: Eu.

F.: Numele d-voastră...

D.: Destul atâta! mă cunoaşte dumnealui... suntem prieteni...

F.: Bine, domnule.

D.: Ai înţeles?

F.: Am înţeles.

(I. L. Caragiale, „**Căldură mare**")

◆ COMUNICARE ŞI LITERATURĂ ◆

Dialogul din comunicarea orală se înregistrează prin comunicarea scrisă, în operele literare devenind, alături de naraţiune şi descriere, **mod de expunere**.

Invitaţie la dialog

1. Observaţi rolul dialogului în fragmentul de început din partea a doua a „**Amintirilor din copilărie**", de Ion Creangă:

- identificaţi interlocutorii şi rolul lor în construcţia scenariului narativ;
- comentaţi modul în care se iniţiază dialogul, prin referiri la dependenţa lui de contextul în care are loc (în familie, seara, în atmosfera jocurilor de copii), la scopul comunicării, la formulele de adresare;
- faceţi aprecieri asupra atitudinii părinţilor lui Nică în timpul dialogului, insistând asupra părerilor şi concepţiei despre joc şi copilărie;
- integraţi dialogul în ansamblul operei literare, în corelaţie cu celelalte moduri de expunere.

2. Dialogul este un mijloc de caracterizare a personajelor. Reamintiţi-vă, din clasele gimnaziale, mijloacele de caracterizare a personajelor:

- **caracterizarea directă**: realizată de către narator, de către alte personaje sau prin autocaracterizare, rezultând portretul fizic şi portretul moral al personajului;
- **caracterizarea indirectă**: prin situarea personajului într-un context existenţial semnificativ; prin evenimentele la care participă; prin expresia dialogală sau monologală; prin valoarea de simbol ce i se conferă; prin caracteristicile structurale ale operei literare: titlu, structură, simetrie interioară, expresivitate etc.

3. Pe baza dialogului din text, desprindeţi:

- trăsături ale personajelor;
- caracteristici ale stilului colocvial: cuvinte şi expresii populare şi regionale; inserţia unor enunţuri cu caracter gnomic; construcţia frazei; verbe ale adresării;
- umorul şi ironia, comicul de limbaj.

4. Redactaţi o caracterizare de personaj pe baza dialogului din „**Amintiri din copilărie**".

MIRCEA HORIA SIMIONESCU

Erasmo *sau* A doua fotografie cu oameni mici

MIRCEA HORIA SIMIONESCU (n. 1928). Prozator. Aparține Școlii de la Târgoviște, alături de Radu Petrescu, Costache Olăreanu, Tudor Țopa, în care provincia geografică, nu neapărat axiologică, devine un spațiu propice creației cu o pregnanță artistică distinctă. Scriitorul debutează în jurul vârstei de patruzeci de ani cu **„Ingeniosul bine temperat. Dicționar onomastic“** (1969). Celelalte trei părți ale romanului **„Ingeniosul bine temperat“** sunt **„Bibliografia generală“** (1971), **„Jumătate plus unu“** (1976), **„Breviarul“** (1980), formând o ironică „istorie a calamităților“, în care jocul între situațiile imaginare și cele reale este derutant. Alte volume: **„Nesfârșitele primejdii“** (1978), **„Învățături pentru Delfin“** (1979), **„Redingota“** (1984), **„Licitația“** (1985), **„Asediul locului comun“** (1988), **„Paltonul de vară“** (1996). Nuvele și povestiri sunt cuprinse în volumele **„După 1900 pe la amiază“** (1974), **„Fărădelegea vaselor comunicante“** (1997). În 1997 i s-a acordat premiul „OPERA OMNIA“.

„Erasmo sau A doua fotografie cu oameni mici“ face parte din **„Ingeniosul bine temperat. Dicționar onomastic“**, ce deschide un ciclu greu încadrabil în tipare, relevând, în mai mare măsură decât scrierile altor colegi de generație, disoluția granițelor epicului tradițional și inserția unor experiențe literare inedite, uneori șocante prin efectele ironice și parodice obținute. Eugen Simion înscrie volumul în sfera unor „pastișe, colaje și fantezii“, fiind „un dicționar onomastic fantezist și ironic, cu fișe caracterologice și definiții paradoxale care arată un spirit cultivat și un bun observator al comediei umane“, iar Nicolae Manolescu vorbește de un catalog de nume „pe de-a-ntregul fictiv, un fals tratat despre nume“, în sensul lui Al. Odobescu, dar pe altă temă, „descriind, sub bolta numelor, virtuți și vicii, caractere, atitudini și ticuri, însușiri fizice, temperamente și maladii spirituale“.

Tema acestui text, în fond o schiță, poate fi **lumea ca un joc de șah**. Orașul, privit cu ochii copilului, dar și cu detașarea creatoare, obiectivă, a literatului, apare ca o îmbinare de real și de mister, răsfrânte într-un exercițiu ludic, cu repetate reveniri în planul inițial, mai ales la sfârșit, când protagonistul părăsește lumea copilăriei, a jocurilor ce angajează total ființa umană.

Jocul are aici ca spațiu de proiecție orașul București, care adăpostește încercarea copiilor de a-i imita pe oamenii mari în una dintre cele mai serioase și mai grave acțiuni: **jocul de-a republica**, de-a statul, de-a războiul, totuși fără efectele tragice din **„Împăratul muștelor“**, de William Golding. Ideea de imitație ludică, mult mai firească și mai reușită la copii decât la oamenii mari, păstrează fondul neschimbat al ingenuității infantile, nealterat de trecerea timpului.

Textul debutează cu spațiul imaginar al unei Republici în care vocea auctorială îl reprezintă pe președinte, personaj individualizat într-un copil, ca și adversarul lui, care nu e alt stat beligerant, ci un banal Rădulescu. O întreagă ierarhie militară se proiectează într-o iluzorie bătălie, de la iluștri comandanți, „generalul Foca, un țigan masiv și impertinent“, „Dinu Chiran, șeful Statului meu Major“, „Titișor, mareșalul armatei, ministru de externe și președinte al Băncii Naționale, fratele meu“, până la „țigănuși iuți în mânuirea praștiei, capabili de fapte memorabile“. Dialogul din cuprinsul textului păstrează nota de ambiguitate dată de interferența celor două lumi, cea reală, totuși a copilăriei, și cea ludică, ambele iradiind însă o notă pregnantă de balcanism: „– Stai, Valerică, nu te pripi! Ai răbdare!“, „– Du-te și ia-le praștia. Suntem în pragul marii bătălii și armamentul de intimidare ne lipsește.“.

Numele proprii sunt luate din același mediu, banalizat, al mahalalei eterne: Bosoancă, Bolovăneanu, Titișor, Chiran, Șotângeanu, lectorul inocent asistând la o reiterare a lumii realiste

din romanele copilăriei bucureştene. Luptele prezentate, execuţiile promise nu au o finalitate autentică, desfăşurându-se în acelaşi registru sentimental al copilăriei. Cărţile sunt şi ele banalizate, având titluri ce stârnesc râsul: **„Lir şi Tibişir“**, **„Neaţă în Africa“**, **„Un Robinson elveţian“**, iar „mareşalii armatei“ urmează acelaşi joc, al luării în derâdere a convenienţelor lumii reale, din interferenţele ei cu aceea ludică rezultând situaţii de un comic irezistibil. În acest război, „de hârtie“ (sau pe hârtie), cum se va vedea în final, grenadele sunt aruncate haotic, în direcţia unei pisici galbene, iar „madam Drăguţ“ va veni din nou să se plângă teribililor războinici că i-a fost spartă tabla de pe casă. Jocul se dovedeşte ipotetic: „ar fi fost frumos“, dacă nu ar fi fost trădat de majoritatea participanţilor, care nu mai au calităţile eroilor de altădată, mimând doar faptele eroice, coborându-le însă în derizoriu.

Jocul se anulează în final prin renunţare: „– Dar ce, mai dăm lupta? râse frate-meu. Fugi de-aci! Nu mai ai cu cine purta bătălia. Eu nu lupt.// – Eşti trădător!// – Ei şi?“ Victoria asupra adversarului nu se mai obţine în scenariul jocului, ci în cea mai banală realitate: „îl spusei mamei pe Crişan, care făcuse din nou pipi pe peretele de la scară“. Jocul însuşi se continuă inerţial, în alt plan fictiv, în alt spaţiu imaginar, într-un nou text, căci, „trădat de toţi“, dar „hotărât să acţionez, mă aşezai la scris şi, timp de câteva ore, semnai decrete de convocare a parlamentului, de mobilizare a rezerviştilor Piţi Constantinescu şi Costel Ciocârdia, reorganizai arsenalul, aşezai noi impozite pe populaţie şi desenai pe-o foaie de caiet de matematică planul unei noi linii Maginot şi al unui tanc cu trei roţi“.

Indiferent dacă linia Maginot sau tancul cu trei roţi s-au realizat sau nu, asta nu este important, pentru că jocul copilăriei s-a sfârşit, devine chiar o amintire, o „fotografie cu oameni mici“. Începe alt joc, reprezentat tot în plan scriptic, „prima poezie de dragoste, închinată Silviei“, un fel de „sfârşit al copilăriei“ duios, ca în **„Vacanţa de vară“** a lui Ionel Teodoreanu. „Trădat de toţi“ în „jocul de-a Republica“, lăsat în seama oamenilor mari, personajul-narator suferă o transformare sufletească, intrând în alt joc, mai subtil, al dragostei, semn de hotar între vârsta infantilă şi adolescenţă. (***H.S.***)

Teme

Textul se remarcă prin **teme** care, în pofida turnurii postmoderniste, dovedesc un strat arhetipal inedit:

- Categoria de mimesis a jocului copiilor, care imită, în mod inconştient, jocul zeilor.
- Tema oraşului panoramat de o imensă lupă a demiurgului scriitor.
- Încercarea de folosire a jocului ca mijloc-totem, de retrezire a condiţiilor primare, iniţiatice.
- Războiul imaginar, ca metodă de transcendere a realului cotidian.
- Sistemul de transpunere la nivel comprehensibil a actelor războinice iraţionale, prin denumirea personajelor cu titluri comune.
- Eşuarea acestei încercări în banal: actul de incantaţie magică nu reuşeşte şi personajele se trezesc în acelaşi decor cotidian.

Sugestii de răspunsuri la exerciţii din manual

Ex. 4/ p. 13. De ce în text nu apar cuvinte precum **joc**, **joacă** sau **a se juca**? Alegeţi dintre variantele de mai jos:

a) personajele iau jocul în serios;
b) naratorul se identifică perfect cu personajul;
c) nu este vorba despre un joc.

În text vorbeşte un **narator-personaj**, care inventează un scenariu ludic urmărit cu destulă rigurozitate. Jocul este serios, pentru că aparţine copiilor şi angajarea lor este, până la un punct,

totală. Viziunea unei Republici în versiune ludică reprezintă mai mult decât un sistem politic obişnuit, obosit, dar are şi inconsistenţa spaţiului imaginar, fiindcă, la un moment dat, jocul este abandonat, trecând în alt registru tematic, într-o altă secvenţă imaginară. Din aceste planuri narative ale textului, se desprinde cu uşurinţă ideea jocului ca metaforă, ca **mimesis**, care urmează calea unei realităţi alternative, alta decât cea cotidiană.

Ex. 5/ p. 13. Ce semnificaţie are finalul textului? Alegeţi una dintre variantele de mai jos şi discutaţi-o.

a) intrarea într-un alt fel de joc;
b) schimbarea dispoziţiei sufleteşti a personajului-narator;
c) părăsirea vârstei copilăriei şi intrarea în adolescenţă.

Evident, finalul textului conţine toate cele trei semnificaţii menţionate în formularea exerciţiului propus, având ca punct de întâlnire noul sentiment apărut în sufletul personajului narator, dragostea pentru Silvia, căreia îi scrie o poezie. „Trădat de toţi" în „jocul de-a Republica", lăsat în seama oamenilor mari, capabili de toate antiutopiile posibile, personajul suferă o mutaţie sufletească, intrând în alt joc, mai subtil, al dragostei, semn de hotar între vârsta infantilă şi adolescenţă.

Ex. 2/ p. 14. Care dintre cele două lumi este percepută de personaje ca fiind mai serioasă: cea a jocului sau cea a realităţii?

Lumea jocului este mai „serioasă" decât cea a realităţii, pentru că potenţialul creativ este mult mai mare decât cel „pragmatic" al lumii reale.

Ex. 3/ p. 14. De ce, până la urmă, jocul eşuează? Care credeţi că este miza jocului pentru fiecare participant?

Jocul eşuează şi participanţii se întorc în cotidianul banal, lipsit de strălucire. Lumea obişnuită este lipsită de aura miraculoasă a jocului. De aceea, caracterul ludic al realului va dispărea, lumea fiind cuprinsă de nepăsare, de imobilitate, de incapacitate de schimbare.

Ex. 1/ p. 14. Credeţi că există şi situaţii în care adultul mimează comportamentul copiilor? Comentaţi, din acest punct de vedere, versul „Lăsaţi-mă să dorm... M-am copilărit" din poezia „**Transfigurare**" de Tudor Arghezi.

În timpul jocului, adultul se înscrie într-o specie de **mimesis imperfect**: el nu mai poate imita autentic lumea copiilor, fiind de aceea privit cu neîncredere de aceştia. Copiii nu mimează, în timp ce adulţii „se prefac", încearcă să pară genuini, lucru ce nu le reuşeşte pe deplin. „Lăsaţi-mă să dorm" exprimă aspiraţia poetului către vârsta primordială a omenirii, asimilată copilăriei. „M-am copilărit" exprimă tocmai această dorinţă de a recupera timpul arhaic, respectând principiile „mitului eternei reîntoarceri".

Ex. 8/ p. 15. Ficţiunea nu este nici adevărată, nici falsă. Universul său este inventat şi totuşi e perceput **ca şi cum** ar fi real. Prin aceasta, ficţiunea se apropie de joc. Discutaţi afirmaţiile de mai sus cu referire la textul din manual al lui Mircea Horia Simionescu.

Nu se poate spune despre un univers literar că este real. Orice univers presupune o ficţiune intrinsecă: în cazul lumii de azi, ficţiunea constă în aproximarea de multe ori greşită a condiţiei umane, evenimentele sociale, economice, programele de schimbare a existenţei umane fiind efectuate în intervale de timp prea mari în raport cu durata medie de viaţă a omului. Astfel de societăţi sunt utopice, deşi, paradoxal, sunt numite reale. Ficţiunea unui univers poate fi realitatea altuia. Lumea adulţilor este, de cele mai multe ori, fictivă, pentru că aproximările de la care se porneşte sunt eronate. Un exemplu poate fi concludent: la războaie participă combatanţi care au despre sine iluzia că vor supravieţui după ce conflictul se termină. Jocul copiilor din textul lui Mircea Horia Simionescu este diferit: ei ştiu de la bun început că, la sfârşitul jocului, se vor regăsi teferi. Deşi, în textul acesta, războiul nu este real,

ficțiunea lui se apropie mai mult de condițiile primordiale ale luptelor dintre zei, care, chiar după mari încleștări, nu-și pot pierde viața. Chiar după Armageddonul din mitologiile nordice, zeii germanici sunt regenerați, revenind la starea inițială, de nemurire și de sănătate deplină. De aceea, utopia jocului este mai mică în cazul copiilor decât al adulților, apropiindu-se de **statu-quo**-ul propus de Gérard Klein în **„Seniorii războiului"**, în care combatanții se trezesc la viață după ce bătălia s-a sfârșit. (***H.S.***)

Jocuri reale de-a Republica

THOMAS JEFFERSON

Declarația de Independență a Statelor Unite ale Americii

4 iulie 1776

„Atunci când în desfășurarea evenimentelor omenești devine necesar pentru un popor să dizolve legăturile politice care l-au unit cu altul și să ocupe, printre puterile lumii, locul aparte și egal la care îl îndreptățesc legile naturii și cele divine, respectul cuvenit opiniei umanității pretinde ca el să expună cauzele care-l determină la separație.

Noi considerăm adevăruri evidente prin sine că toți oamenii au fost creați egali, că sunt înzestrați de creatorul lor cu anumite drepturi inalienabile, că printre acestea se numără viața, libertatea și căutarea fericirii. Că, pentru a garanta aceste drepturi, oamenii au instituit guverne, a căror justă autoritate derivă din consimțământul celor guvernați. Că ori de câte ori o formă de guvernare devine o primejdie pentru aceste scopuri, este dreptul poporului să o schimbe, instituind un nou guvern, bazat pe acele principii și organizat în acele forme care-i vor părea mai potrivite pentru a-i garanta siguranța și fericirea. Prudența, e drept, ne spune că guvernele de mult statornicite nu trebuie schimbate pentru motive neînsemnate și efemere; iar experiența ne-a arătat că oamenii sunt dispuși să sufere un rău tolerabil decât să-l îndrepte, abrogând formele de guvernare cu care s-au obișnuit. Dar când un lung șir de abuzuri și încălcări ale drepturilor, toate urmărind invariabil același scop, pun în evidență planul de a-i supune sub un despotism absolut, este de dreptul lor, este de datoria lor să răstoarne un asemenea guvern și să se îngrijească de noi garanți ai securității lor viitoare.

De aici suferința răbdătoare a acestor colonii, și tot de aici, acum, necesitatea care le obligă să schimbe vechiul lor sistem de guvernământ. Istoria actualului rege al Marii Britanii este un șir de repetate nedreptăți și abuzuri, toate având ca obiect direct statornicirea unei tiranii absolute asupra acestor state. Spre a dovedi aceasta, supunem faptele judecății lumii imparțiale..."

THOMAS PAINE

Common Sense

Despre originea și concepția asupra guvernării în general, dimpreună cu observații succinte asupra constituției engleze

„Pentru a căpăta o idee clară și potrivită despre conceptul guvernării, să presupunem că un grup social restrâns s-ar stabili în vreun loc singuratic al pământului, fără legătură cu restul: aceasta ar reprezenta cea dintâi populație a oricărei țări, sau chiar a lumii întregi. În aceste condiții, de libertate naturală, primul lor gând se va îndrepta spre societate. O mulțime de temeiuri îi vor determina la aceasta; puterea unui individ izolat este atât de mică față de măsura dorințelor lui și mintea atât de nepotrivită singurătății nesfârșite, încât va fi curând silit să caute ajutor și înțelegere la altul, care, la rândul său, își dorește aceleași lucruri. Patru sau cinci la un loc ar putea înjgheba o gospodărie în inima pustiei, dar un singur om poate trudi o viață întreagă fără să izbândească în nimic; nici după ce a doborât copacul nu-l poate mișca din loc, nici nu-l poate ridica dacă presupunem că a fost deplasat; între timp foamea l-ar sili să se lase de lucru și orice dorință l-ar îndemna spre o altă cale. Boala și, mai mult, nenorocul ar însemna moarte, căci, chiar dacă acestea nu ar aduce moartea, l-ar face incapabil de a trăi și l-ar aduce într-o stare în care mai degrabă s-ar putea spune că piere decât că moare.

Astfel, necesitatea, ca forță gravitațională, ar grupa într-o formă socială pe emigranții nou veniți, a căror întrajutorare ar înlocui și ar face inutile obligațiile legale și de guvernare, atâta vreme cât membrii societății ar fi cinstiți unii față

de alţii; dar, cum numai Cerul este ferit de păcate, urmarea firească va fi că, pe măsură ce vor înlătura primele greutăţi întâmpinate de emigrare, condiţie care îi reunea printr-o cauză comună, vor începe să se dezintereseze tot mai mult de reciprocitate. Iar această slăbiciune va scoate la iveală necesitatea de a organiza o formă oarecare de guvernare, pentru a suplini neajunsurile virtuţii morale. [...]

Este foarte probabil că primele legi ale acestor comunităţi vor avea doar caracter de reglementări şi nu va exista nici o altă pedeapsă decât pierderea stimei publice. În acest prim «parlament» fiecare va avea, prin drept natural, locul său.

Dar, pe măsură ce colonia sporeşte, problemele publice se înmulţesc şi ele, iar distanţele care-i separă pe membrii ei vor face tot mai puţin lesnicioasă întrunirea tuturor, cu fiecare ocazie, ca înainte, când erau puţini la număr, locuinţele lor apropiate, iar problemele publice puţine şi de mică însemnătate. Această situaţie nouă îi va determina ca, prin consens, să lase partea legislativă pe seama unor persoane cu aptitudini specifice, alese din întregul corp social, care să fie preocupate de aceleaşi probleme ca ale celor care i-au ales, şi să acţioneze în felul în care ar acţiona întregul corp social, dacă ar fi unanim prezent. Mărindu-se colonia şi mai mult, va fi necesar să se augmenteze numărul de reprezentanţi şi, pentru a fi posibilă apărarea fiecărei părţi a coloniei, se va vedea că cea mai bună soluţie este împărţirea întregului în subdiviziuni convenabile, fiecare subdiviziune trimiţându-şi numărul de reprezentanţi; şi, pentru ca cei **aleşi** să nu ajungă a avea interese diferite de cele ale **alegătorilor**, prudenţa va impune ca alegerile să fie frecvente, fiindcă în acest fel, **aleşii** întorcându-se în corpul general al alegătorilor şi contopindu-se cu el, în câteva luni interesul faţă de problemele generale ar fi asigurat prin gândul lor înţelept de a nu-i preschimba pe ceilalţi în cârjă pentru ei. Şi dacă aceste interschimbări frecvente vor ajunge la stabilirea unei bune înţelegeri cu toate ramurile comunităţii, ele se vor sprijini mutual şi firesc. De aceasta depinde (şi nu de numele fără nici un sens de «rege») **puterea guvernării şi fericirea celor guvernaţi.**

Iată, deci, originea şi devenirea guvernării; ea este, aşadar, un mijloc devenit necesar din pricina neputinţei virtuţii morale de a guverna lumea; în aceasta constau conceptul şi scopul guvernării, şi anume în libertatea şi apărarea comunităţii. Oricât am fi de orbiţi de imagini îmbietoare, oricât sunetele ar înşela auzul, orice prejudecăţi ne-ar împiedica voinţa şi orice interese ne-ar împiedica puterea de înţelegere, vocea limpede a naturii şi raţiunii va rosti: «E adevărat!»"

ADDENDA

Ion Rotaru, 1987

„Şi Mircea Horia Simionescu, îndeajuns de vârstnic, nu s-a putut afirma decât în 1969, cu **Ingeniosul bine temperat**. De n-am fi adoptat criteriul cronologic (mai potrivit al **istoriei**, chiar dacă e literară), al vârstelor şi al epocilor propice afirmării, el ar trebui trecut printre umorişti. E un **Mitică** descins în capitală, nu din Ploieşti, ci din Târgovişte, un mare talent nativ, trecut prin Caragiale, prin Urmuz şi prin româno-francezul Eugen Ionescu, constrâns să devină „ingenios" şi „bine temperat", fatalmente epigonic, scriitor de superficie, poate chiar conştient în asumarea unui asemenea loc. Cine mai ştie ce muncă neagră din anii când lucra în culisele şi subsolurile gazetăriei l-a dus pe inteligentul şi în toate privinţele cultul Mircea Horia Simionescu să întocmească un **Dicţionar onomastic**-parodie."

Manualul HUMANITAS

ADELA SÎRGHIE

Salonul invenţiilor trăsnite

Invenţia ca joc sau ca ocupaţie pentru timpul liber pare să fie tema textului (nonficţional) al Adelei Sârghie, extras din ziarul „**Curentul**" din 2 iunie 1999. Textul este un reportaj de la un „salon al invenţiilor trăsnite", adică locul unde se materializează cele mai ciudate idei ştiinţifice şi tehnice. Autoarea insistă ca ideile trăsnite să fie luate în seamă, pentru că întotdeauna marile descoperiri ale umanităţii au luat fiinţă din idei bizare, aparent fără posibilitate de transpunere în practică. La astfel de manifestări pot fi expuse cele mai ciudate

invenții: „umbrelă cu streașină, pălărie cu mânecuțe, bicicletă cu roți pătrate, pentru scări", „elicopterul cu pedale și caruselul cu mașini adevărate".

O invenție bizară este automobilul marca Bezuz, aparținând unui român de-al nostru, Bezuz Citireag Ion, nume luat parcă din scrierile lui Urmuz. Mașinăria lui, în formă de butoi, pregătește omenirea pentru momentul în care autostrăzile vor dispărea de pe Pământ, putând să se deplaseze prin rostogolire: „poate pluti pe apă, poate merge pe orice teren, pe zăpadă și pe nisip." Singurul defect este acela că nu poate zbura.

Pentru autoarea articolului, scris în cel mai obișnuit stil publicistic, se arată la orizont altă expoziție a „invențiilor trăsnite", „Salonul Ingeniozității '99", la care „vor participa aproximativ douăzeci de inventatori din toate colțurile țării. Ei vor prezenta la World Trade Plaza cele mai trăsnite idei cu putință.". Adela Sârghie conchide că noua manifestare este bine venită, întrucât ciudații inventatori „vor încerca să ne uimească și să ne distreze în același timp", lăsând deschisă lupta pentru a forța limitele cunoașterii umane. Ei sunt „oameni care nu pot sta nici măcar o zi fără să nu se gândească la tot felul de lucruri năstrușnice, dar care la un moment dat te sperie pentru că sunt prea depărtate de lucrurile normale și firești cu care tu ai fost obișnuit.". Pentru că lumea viitorului, descrisă numai în paginile romanelor de anticipație, se clădește tocmai din cele mai trăsnite idei, cum de altfel s-a întâmplat și până acum. (*H.S.*)

Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual

Ex. 7/ p. 17. Identificați în text elementele prin care este captat interesul cititorului.

Invenția cea mai ciudată expusă la acest „salon al ideilor trăsnite" este „butoiul-automobil", mașina care se rostogolește pe orice teren sau în orice mediu terestru și acvatic. Aceasta este un **tout-terrain**, o mașină capabilă să se deplaseze în condițiile oricărei forme de relief, cu un singur defect: nu poate să zboare. Ideea de mașină adaptabilă oricăror condiții de relief și de climă este demnă de toată atenția, conducând la acea mașină universală a viitorului care stăpânește spațiul și timpul, deplasându-se în toate direcțiile spațiului și timpului. (*H.S.*)

ADDENDA

Mircea Malița, 1975

„Viteza maximă a vehiculelor conduse de om s-a amplificat în 20 de ani de 40 de ori. Cantitatea de informație transmisibilă pe un canal s-a înmulțit în aceeași perioadă de timp cu 1000. Elocventă este cea mai perfectă dintre mașini. Capacitatea ordinatoarelor s-a mărit de o mie de ori la fiecare zece ani... Nu ne vom mai plânge de monotonia zilelor... Răstimpul obișnuit ce se scurgea între momentul realizării unei invenții și punerea ei în practică, pe scara mare a aplicațiilor sociale, era în medie de două decenii. Iată câteva date asupra perioadei pe care au avut-o de parcurs unele descoperiri științifice și tehnice până la prima aplicare industrială: telefonul 56 de ani (1820-1876); radiofonia 35 de ani (1867-1902); radarul 15 ani (1925-1940); televiziunea 12 ani (1922-1934); tranzistorul 5 ani (1948-1953); circuitele integrate 3 ani (1958-1961). După cum se vede, intervalul se scurtează... Motorul schimbărilor este inovația. În anul 2000 ea va deveni o instituție. Înainte vreme era o idee accidentală, preluată uneori și generalizată cu șansele sărace ce le indică legile probabilistice ale circulației ideilor. În viitor va constitui singura materie primă, prea prețioasă pentru a fi risipită. Ideea inovatoare, odată schițată, va fi comunicată rapid, înregistrată, comparată, clasificată, judecată, cântărită și pusă fie la dosar, fie introdusă în procesul de valorificare. Când o persoană va enunța o idee, un gând, o sugestie, morala timpului, dacă nu chiar legile sale, va cere ca ea să fie comunicată imediat la centrul automat al inovației. A avea idei și a le risipi va fi considerată o acțiune tot atât de indecentă ca și spargerea de geamuri la clădiri publice.
Deschiderea spre nou, gustul inovării, inventivitatea vor fi trăsături fundamentale ale omului anului 2000. În fluxul rapid de evenimente, stagnarea nu va fi privită ca o stare neutră, ci ca un regres. În termenii unui personaj al lui Lewis Carroll, chiar alergând poți rămâne pe loc."

SILVIU ANGELESCU

Calpuzanii

SILVIU ANGELESCU (1945). Prozator. Absolvă Facultatea de Limba şi Literatura Română de la Universitatea din Bucureşti. Îşi dă doctoratul cu teza **„Tipare portretistice în epica orală şi cultă"**, pe care o publică în 1985, sub titlul **„Portretul literar"**. Cea mai importantă operă literară a lui Silviu Angelescu este romanul **„Calpuzanii"**, publicat în 1987, despre care Marian Papahagi afirma că este „parodic şi hipertextual (asemănător, până la un punct, scrierilor pseudo-istorice ale lui Ştefan Agopian), deopotrivă **conte philosophique** şi istorie pitorească [...] scris într-o curgătoare limbă română arhaizantă..."

„Calpuzanii" este un **roman parabolă**, cu referinţe imediate în epoca ceauşistă, redactat, ca strategie narativă, după un manuscris găsit, asemănător cu **„Manuscrisul de la Saragosa'"**, devenind astfel „unicul document scris în limba paleosarmatică". Timpul povestirii este situat în vremea domniei lui Nicolae Mavrogheni, domn fanariot care cumulează, în chip simbolic, toate relele unei întregi epoci, ca în romanul **„Princepele"**, de Eugen Barbu. Personaje ale cărţii sunt şi Grigoraş Zlătescu ot Zlata, Tănase Harmozek, Sotir Mogoşanu ot Glavacioc şi Neagu Vlăşceanu (Triglava) – boieri şi cărturari –, revoltaţi împotriva lui Nicolae Mavrogheni, personaje pozitive şi negative, aventuroase, pline de o extraordinară verbiozitate.

Portretul lui Nicolae Mavrogheni este alcătuit după modelul letopiseţelor moldoveneşti: „[...] erea Vodă om nalt la statură şi mai mult uscat, şuieţ, negru la obraz, semuind harapilor, cu mişcări iuţi, ca nevăstuica [...]. Nu erea Vodă bărbat frumos, că erea slut la chip şi buzat la gură." Fanariotul este „lacom, aprig, crunt şi aplecat din scrinteală şi neştiinţă către tiranii". Chiar Tănase Harmozek este prezentat în acelaşi mod de acumulări descriptive: „om nalt, lat, borţos, gălăgios, fudul şi mare spuitor de lucruri ne-nţelepte." Calpuzanii sunt falsificatori de bani, care introduc bani calpi în peşcheşul trimis către Poartă, pentru a-l compromite pe Vodă Mavrogheni. În alt registru, un titlu asemănător este întâlnit şi la André Gide, **„Falsificatorii de bani"** (**„Les faux monnayeurs"**).

Silviu Angelescu este creatorul unui **roman parodic** postmodern, în care societatea este ironizată în chiar mecanismele ei esenţiale. Limbajul aminteşte de cronicarii moldoveni şi munteni, iar faptele narate cuprind epoca lui Nicolae Mavrogheni, fără a rămâne însă în sfera strict istorică, ci distanţându-se de ea prin parabolă: „Iar cându au fost 24 deni mai 7297, isprăvind Meimar-başa de făcut acel şadârvan cu ape săritoare, lângă care-au mai zidit şi-un chioşc, cum au poftit Vodă, să aibă unde bea cafea, au mersu acolo cu toată boierimea şi cu alai pentru priveală." Scena pare a fi desprinsă din **„Princepele"** lui Eugen Barbu: în capitolul **„Sabatul"** al acestei cărţi, în pădurea Mogoşoaia, apar, pe o plută, „fetele baronului Büller, cunoscute în Bucuresci, pentru plăcerea de a se arăta desbrăcate pe unde apucau", Păuniţa Cantacuzen şi o serie de alte personaje ale înaltei nobilimi din Bucureşti, căzute în patima desfrâului. Aici, senzaţia de grotesc este dată de prezenţa unei mulţimi pestriţe, „avându foamea scrisă cu galben pe obraji şi fiindu şi cam rupţi la straie."

Austeritatea pare să nu fie înţeleasă de domnitorul fanariot, care nu glăsuieşte limba ţării. Oamenii sunt dezbrăcaţi, săraci, pentru „nechibzuinţa" lor, pentru că, în rest, crede Vodă Mavrogheni, toate condiţiile de confort le sunt asigurate: „Şi biserica-ceea, pentru mine făcut-am, bre, au pentru voi? [...] Şi cimitir de-ngropăciune, care-l vedeţi, pentru mine făcut-am, bre, au pentru voi?" Parabola din acest pamflet politic adresat unui timp corupt este evidentă: prin faptul că Vodă nu vorbeşte limba ţării, nu înţelege păsurile oamenilor, el este un străin, un venetic, care nu are nimic de a face cu spiritualitatea acestui popor. El vorbeşte un „langage de

bois", pentru că oamenii nu au nevoie nici de cimitir, moartea nefiind producătoare de bogăție, ci un eveniment sinistru, ce marchează dispariția individului din lume, consfințindu-i, prin aceasta, sărăcia biologică. Singurul lucru notabil, din această enumerare de lucruri făcute de voievodul străin, este tiparnița, dar care este întrebuințată într-un scop ciudat: așa cum Nero, din romanul lui Sienkiewicz **„Quo vadis"**, voia să fie înfățișat, chiar de către Petronius, **arbiter elegantiae,** ca un spirit luminat al epocii, Vodă are nevoie de un Vergiliu care să-i laude faptele extraordinare de arme, să-l înscrie în „cartea vitejiei". Rolul „poetului de curte" este definitoriu pentru aceste epoci, fiindcă el trebuie să propulseze imaginea voievodului în veacurile viitoare, chiar dacă acesta avea să fie considerat de istorici un personaj neînsemnat și caraghios. Pentru posteritate, Mavrogheni se înscrie în lunga serie a despoților lacomi, fără viziune asupra viitorului, care și-a osândit supușii la înfometare și mizerie, asigurându-le toate „condițiile" să moară „civilizat": pentru ei singura scăpare din infernul mizeriei, al bolilor fizice și psihice, rezultate dintr-o escaladare a absurdului social, este cimitirul.

Vodă este, în același timp, un cărpănos: el angajează un poet, pe Grigoraș, să-i scrie stihuri de laudă, pentru a fi amintit de veacurile următoare, dar plata i-o face nu în aur, ci în bani de argint și în ruble rusești, refuzate de poet, care totuși nu vrea să devină poet de curte, căci, dincolo de laude, ca într-o istorie secretă, spune și adevăruri subtile: „Dară atunci nu s-au cunoscut acel ascunziș, că nu i-au pătruns meșteșugul, cum au fost făcută cântarea-n două părți, care fățiș ziceau una iară dosiș alta, ce toți au crezut să fie cântare de laudă". De aceea Vodă s-a plâns Perdicarului, „gâcitorul", de scurtimea stihurilor, iar acesta a găsit de cuviință a încerca să-l transforme în „lumina lumei și călăuza noroadelor" printr-un „pomelnic lung, grecește." „Scrisoarea" lui, de „zece fețe", este citită de voievod, dar, deși era numai de laudă, s-a prefăcut că nu i-a plăcut, pentru a nu-l mai plăti deloc. Versurile și cântecele de slavă sunt însă tipărite, iar Vodă se delecta, ascultându-le citite pe îndelete.

Faptul că Mavrogheni este o **personalitate falsă** a istoriei se vede și din pățania pe care o povestește un sol neamț, trecând către Stambul, despre stihurile realizate de Perdicaru, după care domnitorul fanariot reprezintă singura stăpânire luminată, capabilă de cele mai mari extravaganțe, chiar de aceea de a umbla în caretă trasă de căpriori.

Vodă Mavrogheni reprezintă multele „domnii false" din istoria românilor, chiar titlul romanului fiind semnificativ, „calpuzan", cuvânt de origine turcească, însemnând „falsificator de bani". Într-o istorie „calpă", falsă, el este un antierou, prins în propriile sale iluzii, situat în punctul cel mai de jos pe scara arhetipală a canadianului Northrop Frye, pe primul loc aflându-se **arhetipul nemuritor**, pe al doilea **magul**, zeu chtonic, apoi **eroul, omul obișnuit** și **antieroul.** Epoca descrisă este una a micilor împliniri, a robiei totale, a lenei și nemișcării, în care oamenii nu se înalță spiritual, ci se prăbușesc în propria existență terestră, ajungând în cele din urmă la spital („bolniță") și la cimitir. Este încă o ipostază a unei istorii decăzute, la polul opus aflându-se, ca într-o efigie a istoriei, Ștefan cel Mare, din **„Frații Jderi"** al lui Mihail Sadoveanu, personalitatea marcantă a unei epoci de mari împliniri istorice.

În fragmentul selectat în manual, **„Calpuzanii"** se dovedește romanul ce exprimă cel mai bine o epocă decadentă, unde binele este de fapt rău. Discursul neobișnuit pe teme lingvistice al lui Tănase Harmozek, rostit la o adunare a Academiei Domnești, argumentează funcțiile fundamentale ale limbii, mai întâi aceea că graiul este folosit pentru a comunica: „Omului datu i-au fost graiul spre a cuvânta către aproapele lui și-a face înțelegere și-a căpăta ajutorință la treburile mai puțin lesnicioase, ce singur nu putea-mplini.". Deși omul comunică, totuși nu mulți dețin arta de a se exprima corect: „Oamenii grăiesc unii către alții, dară mai puțintei au știre despre rânduiala graiului, măcar că încă de pe timpul grecilor cei din vechime aflatu-s-au cărturari și ritori și grămătici ce cu multă-nțelepciune dat-au în vileag rânduiala de pe care se tocmește lucrul limbei.".

Stăpânirea limbii devine, în aceste condiţii, o artă: „Limba are mehanica ei, adică o-nvârtejire lăuntrică ce se ţine olaltă cu un chip de aşezare." „Învârtejirea" limbii rezultă din „puterea crescătoare" a graiului, unele graiuri putând fi mai bune, iar altele mai proaste. Marele vistiernic Ienăchiţă Văcărescul a studiat, ca grămătic ce se afla, rânduiala limbii române, ce se deduce din caracterul său viu, fiind aflat mereu în mişcare. Caracterul imaterial al graiului, care, spune învăţatul personaj, nu seamănă deloc cu o giubea, determină o altă structură a acestuia, el lucrând în domeniul spiritual.

Maximele din **„Calpuzanii"** seamănă cu acelea din **„Învăţăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie"**. Astfel, dat fiind caracterul imaterial al graiului, acesta nu poate fi cuantificat ca o entitate concretă, ci poate fi definit numai prin învăţăturile pe care le conţine. Mintea este dăruită fiecăruia după voia divină: unii au primit mai multă, în timp ce alţii au foarte puţină. Primii sunt cărturarii care stabilesc legile lumii, în timp ce ultimii sunt oamenii de rând, vulgul sau „prostimea". Dumnezeu a creat lumea sa adevărată, pe care a făcut-o locuită cu oameni de lut, supuşi extincţiei, în ciuda puterii vremelnice pe care o deţin. Puterea cărturarului este însă exclusiv lumească: el este „ritor, stihurgos, legiuitor sau altce." El deţine puterea minţii asupra lumii văzute, în timp ce forţele divine au o mare influenţă şi asupra lui. Scriptura spune că universul a fost realizat pe seama vorbelor divine. Puterea de factualizare a lui Dumnezeu este enormă: el stăpâneşte lucrurile văzute şi lucrurile nevăzute, el îl pedepseşte pe om pentru trufia sa de a se ridica asupra firii divine.

Lumea nu este alcătuită din **pragma**, ci din **logos**, iar acest logos nedivin este format din două părţi, din **ratio** şi **oratio**. Vorbele omului, care se înmulţesc de-a lungul timpului, au propria lor raţiune, dar aceasta are şi ea un scop bine precizat, de a spori **ştiinţa aproximativă** a omului. Limba se constituie pe baza unui principiu negativ: din pozitiv se formează negativul, situat la celălalt capăt al scării logice. Incapacitatea omului de a vedea lumea decât în alb sau negru, în mod limitat sau între aceşti doi poli, creează cuvintele din două arii semantice, pe care Tănase Harmozek le completează cu dublete inexistente, într-o intenţie satirică a scriitorului de a-i critica pe stricătorii de limbă. Astfel există **spălat-nespălat**, **curat-necurat**, dar şi **ghiob-neghiob.** La fel, există **tot-netot**, **isprăvit-neisprăvit**, **lume-nelume**, **glasnic-neglasnic**. **L-a făcut din om neom** este o expresie situată în registrul **gativ-negativ**. Din această serie ciudată a **gativelor** şi **negativelor**, fac parte şi **suferit-nesuferit**, **pământesc-nepământesc**, **ghiob-neghiob. Neghina**, după acest principiu, care pune la îndoială, în sens ironic, ştiinţa de carte a lui Tănase Harmozek, trebuie să fie opusul **ghinei**, o iarbă bună. **Nevestele** ar trebui să fie opusul **vestelor**. Exagerările merg mai departe, după acelaşi principiu al formării **gativelor** şi **negativelor**, trebuind să existe **bagativele:** astfel, la cuvântul **laie** trebuie să existe **balaie**, la fel, pentru **lan**, **bălan**, pentru **laur** cuvântul **balaur**.

Omului i s-a dat această gândire biunivocă, ca a unui automat, tocmai pentru iscodirea Logosului. Dar el trebuie să-şi ţină duhul curat şi, pentru acest lucru, trebuie să-şi menţină trupul curat, lucru până la urmă imposibil, pentru că acesta este supus degradării totale: „Ce, luaţi aminte, numai trupul omului se risipeşte, iară duhul lui nu, că i-l ţine numele ce-au avut spre pomenire vecinică." Lucrurile văzute sunt trecătoare, reprezentând suprastructura degradabilă a universului, în timp ce lucrurile nevăzute sunt esenţa, ele rămânând veşnice.

Duhul omului rămâne să rătăcească până la judecata supremă, poate prinsă într-o închisoare imaterială, iar calitatea acestui „trup de suflet" („body-soul") depinde de faptele din timpul vieţii, de modul în care s-a format personalitatea, trupul imaterial. Faptele omului sunt pe măsura sufletului acestuia. Concluzia pe care o trage autorul este una singură: „Ci nu vă lăsaţi robiţi trupului, că ale trupului sunt amăgitoare şi vătămătoare duhului, că-l strică şi-l împuţinează, de nu umblaţi cu priveghere. De aceea, arătându-vă firea şi puterile graiului, vă zic vouă: păziţi-vă numele, că vi s-au dat întru veşnicie şi pentru pomenirea oamenilor.". (***H.S.***)

Sugestii de răspunsuri la exerciţii din manual

Ex. 5/ p. 31. Identificaţi lumea pe care au ridicat-o cărturarii şi „a cărei rânduială este temei lumii celei de lut."

Lumea cea de lut este falsă, creată de cărturari; ea nu mai are predominanța faptelor divine, cuvintele nu se mai transformă în realitate, în material sau imaterial, cum se întâmplă cu celebrul „Fiat lux!". Lumea cărturarilor este virtuală, nu reală, pentru că, deşi cuvintele conţin în ele un întreg univers, totuşi nu pot avea o valoare evocatoare evidentă. Cuvintele, aşa cum arată textul, se constituie în „gative" şi „negative", în negru şi alb, în plus şi minus, universul fiind, din această cauză, dual.

Ex. 9/ p. 31. Identificaţi şi alte niveluri la care se pot recunoaşte caracteristicile limbii vechi şi exemplificaţi-le.

Forma „nice" este arhaică, la fel acordul la plural al subiectului de singular cu predicatul; „ritorică", „dintru", „precuvântare" sunt termeni învechiţi, nefiind folosiţi prea des în zilele noastre. Multe substantive aparţin registrului vechi al limbii, determinat şi de influenţa greacă: „kir", „diac", „precuvântare". (***H.S.***)

Concepte operaţionale

DISCURS. Termenul provine, potrivit „**Dicționarului de termeni literari**" (1976), din fr. *discours*, lat. *discursus* şi înseamnă „alergare încoace şi încolo". Discursul presupune o prezentare în fața publicului a unei teme morale, politice, literare. Discursul are o origine foarte veche, provenind ca scriere literară din Persia, India, Egipt şi China, iar în „**Biblie**" sunt prezentate mărturii indirecte asupra lui. Discursurile pot fi **politice**, **sociale**, **funebre**, **juridice**, **panegirice** (predici), **religioase**, **academice**. În timpul lui Aristotel, discursurile erau împărţite în **demonstrative** (referitoare la fapte prezente), **deliberative şi religioase**. Cicero afirma, referitor la menirea discursului, că trebuie „să convingă, să placă şi să determine aderarea, înduplecarea auditorului" *(ut probet, ut delectat, ut flectat)*.

Discursul este hexatomic, după vechile canoane, cuprinzând: **exordiul** (o scurtă introducere), **propoziţia** (divizarea părţilor subiectului tratat), **naraţiunea** sau probarea (confirmarea, argumentarea celor susţinute), **respingerea** sau negarea (pentru a se preîntâmpina eventualele obiecţii), **peroraţia** (reargumentarea celor susţinute). Discursului i se cere atitudine solemnă, ţinută, claritate, divizarea exactă a punctelor, armonie. La greci discursul era rostit în agora.

Dintre discursurile celebre, se remarcă „**Discursul despre metodă**" („**Discours de la méthode**"), al lui Descartes, „**Discursul despre stil**" („**Discours sur le style**"), al lui Buffon, „**Discurs asupra istoriei universale**" („**Discours sur l'histoire universelle**"), de Bossuet. Promotori ai discursului sunt Demostene, Cicero, Ioan Crisostomul, Sfântul Ambrozie, Bossuet, în timp ce în spaţiul cultural, politic, social şi religios românesc se remarcă Antim Ivireanu, Mihail Kogălniceanu, Titu Maiorescu, Barbu Ştefănescu-Delavrancea, Take Ionescu, Nicoale Iorga, Nicolae Titulescu, Ioan Petrovici şi alţii. Reprezentanţii simbolişti sunt împotriva discursului: „**Prends l'éloquence et tords lui son cou**" („**Ia elocinţa şi suceşte-i gâtul**") spunea Paul Verlaine în „**Arta poetică**". Gândirea discursivă există şi în filozofie, expresie a unei viziuni intelectuale. Discursul se constituie în opoziţie cu scriitura, sens utilizat de J. Derrida şi J. Lacan. Derrida îi dedică un adevărat studiu în „**De la grammatologie**", „**Despre gramatologie**", 1967), în care se studiază **discursul-scriitură** la nivelul semnificantului fonic şi al semnificantului grafic. (***H.S.***)

EDWIN MORGAN

Cântecul monstrului din Loch Ness

EDWIN MORGAN (n. 1920). Poet englez, având ca volum reprezentativ **„Poeme la treizeci de ani“** (1982), care amintește de **„Portretul artistului în tinerețe“** (**„The Portrait of the Artist as a Young Man“**), de James Joyce. Face parte dintr-o generație de scriitori care se îndreaptă spre postmodernism, prin modalitățile insolite de exprimare poetică.

Monstrul din Loch Ness poate fi considerat unul din misterele unei mitologii contemporane, alături de **the gray little men** („micuții oameni gri“), de Yeti sau Sasquatch, de creaturile demonice din pădurile nordice engleze, numite **Sleagh Maith**, de monștrii din pădurile australiene, de caracatițele gigantice bănuite a viețui în adâncul mărilor și oceanelor. Termenul **Loch** vine din scoțiană, însemnând „lac“, echivalentul englezesc al cuvântului fiind „lake“. Ca misterioasă relicvă a unui timp arhaic, reminiscență a mărilor interioare dulci de odinioară, monstrul din Loch Ness este pentru Edwin Morgan un prilej de inedită reprezentare poetică, cu sensuri tot atât de misterioase ca și existența lui, manifestată numai printr-un fonetism dificil de reprodus. „Textul“ poetic constă într-o suită bizară de sunete grele, consonantice, privite ca un semne de întrebare în fața unui mister care nu se lasă pătruns. Sunt de fapt două întrebări inițiale: „Sssnnnwhuffffll?/ Hnwhuff hhnnwfl hnfl hfl?“, la care se răspunde, la fel, printr-o sonoritate derutantă, urmând parcă un limbaj fără vreo legătură cu limbile pământene: „Gdroblboblhobngbl gbl gl g g g g glbgl/ Drublhaflablhaflubhafgabhaflhafl fl fl“, sunete (cuvinte?) ce seamănă cu susurul bulelor de aer care se ridică la suprafață, deasupra unui mister impenetrabil. La următoarea întrebare, „Hovoplodok-doplodovok-plovodokot-doplodokosh?“, se răspunde în aceeași manieră: „Zgra kra gka fok!“, vers urmat de alte sonorități ermetice, „blm plm,/ blm plm“, cu aceeași reprezentare grafică extrem de ciudată. Sensul mesajului transmis de această creatură fantastică este necunoscut, similar cu al Oratorului din piesa **„Scaunele“**, de Eugen Ionescu,.

Monștrii semnalați în diverse zone geografice transmit, tocmai prin misterul existenței lor, mesaje ale unei lumi ascunse. Prin dăinuirea lor de-a lungul epocilor geologice, contrazic teoria evoluționismului, părând mai curând a fi „creați“ în laboratoare demiurgice transcendente. Mesajul lor primordial, venit din magma începuturilor, este codificat, iar poezia lui Edwin Morgan, prin seria bizară de sunete aparent fără sens, transcrie simboluri aflate dincolo de semnificatul obișnuit al undelor sonore.

Limbajul, menținut în sferă fonetică, depășește banala sonorizare a faptelor, devine plin de un conținut misterios, întreaga poezie fiind o ghicitoare lăsată parcă de la începuturile timpului de creatorul lumii. Pentru că, la fel ca orice element al universului cunoscut și necunoscut, mesajul monstrului din Loch Ness se esențializează, devine semnul grăitor al unei lumi ieșite din comun, mitice, dintr-un timp când eroi ca Beowulf sau Cuchulainn, din mitologia nordică, celtică, se luptau cu monștri legendari sau cu balauri. Limbajul codificat al ființelor misterioase, al spațiului, al universului, se cere descifrat, tradus în semnale mai ușor de înțeles, accesibile și celor neinițiați. **„Cântecul monstrului din Loch Ness“** este o invitație de a pătrunde în această lume stranie, ce reînvie fascinația arhetipurilor. (***H.S.***)

GUILLAUME APOLLINAIRE

Caligramele lirice

GUILLAUME APOLLINAIRE (1880-1918). Poet francez, personalitate complexă și derutantă, controversată îndelung în critica literară, este autor al cunoscutelor „ideograme lirice" („ideogrammes lyriques") din **„Lettre-Océan"** și apoi din **„Calligrammes"**. Acestea au în spate însă o întreagă istorie a „arhitecturii" textului poetic, a situării lui în pagină, punctul de pornire putând fi situat în **techno-paegnia** cultivată de Teocrit și de Simias din Rhodos sau în **carmina figurata** latină. Simetria axială și formele pictografice de mare diversitate sunt elemente grafico-stilistice constanțe ale ideogramelor.

Caligrama **„Inimă, coroană și oglindă"** are trei scheme grafice diferite: o inimă, care pare a fi o flacără, o inscripție ce se poate desluși în stil rebusistic „Ca toți regii care pier rând pe rând renasc în inimile poeților", iar a treia, cea mai sugestivă, care folosește simbolul cercului. Numele lui Guillaume Apollinaire se află închis, printr-un straniu procedeu magic, într-o oglindă, încercând să surprindă prezențele angelice. Simbolul oglinzii care se află închisă într-o altă oglindă, într-un tunel adimensional, este unul al încriptării universurilor succesive, care sunt înghesuite unul în celălalt. Astfel, Apollinaire clamează bucuria descoperirii, a căutării, care triumfă asupra efemerului existențial. (***H.S.***)

Manualul HUMANITAS

CHRISTIAN MORGENSTERN

Cântecul de noapte al peștelui

Autorul acestei pictopoezii este **CHRISTIAN MORGENSTERN** (1871-1914), poet german cu o deosebită inventivitate și cu un accentuat spirit ludic.

„Cântecul de noapte al peștelui" urmează aceeași desfășurare grafică, de data aceasta nu prin litere, ci prin hieroglife, când linii drepte, când semicercuri complicate, orientate cu toate concavitățile în sus. În planul relației cu umanul, peștele este o ființă mută, incapabilă să se exprime altfel decât prin aceste semne, prin bulele de aer ce ajung la suprafața apei. (***H.S.***)

Manualul HUMANITAS

MAN RAY

Sonoritate

MAN RAY (1890-1976) este un poet, pictor și scriitor american, alcătuitor de „texte" poetice insolite. Pictopoezia sa, **„Sonoritate"**, este o succesiune de semne similare cu ale unei telegrame, care, transpuse în codul acustic, ar putea da, printr-un sistem de decodificare adecvat, o secvență muzicală cu un mesaj plin de semnificații. (***H.S.***)

Concept operaţional

PICTOPOEZIA. Specie sincretică a artei moderne, care îmbină mai multe limbaje artistice, din poezie, grafică, pictură, colajul cinematografic. Definiţia pictopoeziei este dată, prin tautologie afirmativă sau negativă, de Victor Brauner şi Ilarie Voronca, în numărul numit „PICTOPOEZIE": „PICTOPOEZIA NU E PICTURĂ/ PICTOPOEZIA NU E POEZIE/ PICTOPOEZIA E PICTOPOEZIE". Pictopoezia presupune colajul, imaginea vizuală ca formă de manifestare a esteticului, de reconstituire a matricei vizuale a lumii, a unui fenomen sau obiect. Mai noi, ca formă de manifestare, apar hologramele sau mesajele luminoase.

Dintre artiştii care au influenţat definitiv artele secolului XX, îl putem menţiona pe **Pablo Picasso** (1881-1973), iar la noi pe **Aurel Jiquidi** (1896-1962), ilustrator al operelor lui **I. L. Caragiale** şi **Ion Creangă**, pe **Victor Brauner** şi **Ilarie Voronca**, inventatori ai pictopoeziei. Aurel Jiquidi, în **„Vorbe, vorbe, vorbe"** arată, ca şi Caragiale, că lumea se traduce printr-o imensă trăncăneală. În **„Sticlă, pahar şi vioară"**, Pablo Picasso înfăţişează un tablou abstractizat la maximum, care ar putea reprezenta o realitate din bistrourile pariziene sau din târgurile spaniole, unde muzica, sticla şi paharul sunt imagini frecvente. (*H.S.*)

ADDENDA

Alexandra Indrieş, 1975

„Încă poezia elenistică a cunoscut aşa-zisa **techno-paegnia**, cultivată printre alţii de Theokrit şi Simias din Rhodos şi pe care romanii au cunoscut-o şi au practicat-o sub denumirea de **carmina figurata**. Iniţial şi aici e vorba de mai mult decât un joc. Aplicate pe anumite obiecte – mici amfore, pahare, oglinzi de mână etc. – ele au imitat forma obiectului, sacralizându-l aşa-zicând prin verbul creator. Ulterior, procedeul a fost mereu uitat şi mereu reactualizat. De la Porphyrios (sec. IV) el a trecut la Hrabanus Maurus, poet al Renaşterii carolingiene (sec. IX). În sfârşit, prin **Antologia greacă**, apărută în 1494 la Florenţa, poezia figurată se răspândeşte în Italia, Franţa şi Germania, bucurându-se de o audienţă crescândă printre poeţii manierismului. Julius Caesar Scaliger o teoretizează, iar fiul său, Josephus Justus Scaliger publică în 1603 la Heidelberg opera lui Theokrit într-o ediţie critică aşa-zicând epocală, în care restabileşte forma originală a tuturor poemelor figurate. În Anglia, primele poeme pictografice apar în 1589, în **The Arte of English Poesie** de George Puttenham. Cu aceasta, practica poeziei figurate, bazată în bună parte pe principiul axial al versului, este consfinţită în literatura europeană, bucurându-se mai departe de o bogată înflorire în timpul barocului. Primii care au combătut-o vehement, provocându-i o nouă eclipsă temporară, au fost clasicizanţii Boileau, Morhof, Chr. Weise şi Omeis. Aşadar, temerarele **ideograme lirice** ale lui Apollinaire s-au bazat pe o tradiţie multimilenară, întreruptă ce e drept din când în când, nefiind însă nicicând dată cu totul uitării."

Manualul HUMANITAS

FRANÇOIS RABELAIS

Jocurile lui Gargantua

FRANÇOIS RABELAIS (1494-1553). Mare scriitor şi gânditor francez, autor al romanului comic şi satiric **„Gargantua şi Pantagruel"**. Călugăr, cu o educaţie ecleziastică, bazată pe studiul limbilor clasice şi al scolasticii, medic şi anatomist, cu studii la Paris şi Montpellier, om de litere şi om de ştiinţă, Rabelais este un renascentist care supune epoca sa unei virulente satire împotriva abuzurilor, obscurantismului şi despotismului.

Conturate în spiritul marilor idei ale Renaşterii, personajele principale din **„Gargantua şi Pantagruel"** dau, printr-un comportament uneori grotesc, abrutizant, emblematic, dimensiunile unei lumi debusolate, corupte, ineficiente, o lume cotropită de lene şi de plăceri nemăsurate. Jocurile vremii, de o diversitate neobişnuită, se integrează firesc în atmosfera unei societăţi în care petrecerile erau ocupaţia dominantă. Între două chefuri pantagruelice, ce porneau de la clătirea gâtlejului cu „vin întărâtat" şi se încheiau cu un moment în care „se cuvenea să bea olecuţă – cam unşpe vedre de cap", personajele lui Rabelais „jucau pe

cinste, vânturându-se, cheltuindu-şi şi pierzându-şi vremea", prilej pentru autor de a prezenta, printr-o enormă enumeraţie, imensa varietate de jocuri ale timpului intercalate cu unele imaginare. La masa de joc se succedau, într-o avalanşă nesfârşită, „culoare,/ protos,/ ţacă sau panţarola,/ maslă bătătoare,/ coz sau tromf,/ ferbere cu şantel şi fără,/ tablanet şi oglindă,/ ghiordum,/ preuteasa sau crăiţa mare,/ coţcă sau cacealma,/ zece-ochi,/ zece-ochi sau samşurca,/ treizeşunu...". Textul proiectează un adevărat paradis al jocurilor, un carusel ameţitor într-o lume în care totul se repetă şi nu se schimbă niciodată nimic. Un regizor buclucaş pare să scoată, ca dintr-un sac imens, jocuri într-o nesfârşită proliferare: „dame sau abac,/şudbah,/ arolă-areşcă,/ arşice sau sici-bei,/ soalbe sau miale,/ cipicul sau de-a puha/ [...] / de-a hoţii şi vardiştii sau **nici un hoţ în/ pădure**,/ de-a vulpea şchioapă la boboci,/ de-a berbeleaca", „bâza", „de-a baba oarba", „de-a lăcusta", „scara mâţii", „de-a leapşa pe ouate".

Gargantua devine, astfel, un personaj comic care iniţiază un imens **joc al lumii**, din care se deşiră, ca dintr-un caier al timpului, jocurile individualizate; timpul însuşi se umanizează prin derulare ludică şi prin uitare. Istoria lui Gargantua este, în fond, istoria întregii lumi, care îşi trece vremea în manifestări ale biologicului şi prin jocuri, reduse la câteva mecanisme repetabile la nesfârşit: eroul lui Rabelais doar **bea**, **mănâncă** şi **se joacă**.

Gargantua este un personaj dionisiac, cu înclinaţii către hedonismul extrem. Plăcerea ludică enormă este redată prin rostirea în avalanşă a numelor de jocuri şi se amplifică prin „clătirea" gâtlejului cu „vin întărâtat". Denumirile jocurilor, unele insolite, provin din limbajul popular, care păstrează caracteristicile specifice ale fiecăruia: „culoare", „ţacă", „maslă bătătoare", „coz sau tromf". Jocuri de cărţi sunt „popa-prostu", „zece-ochi", „stuci" sau „douăşunu". Alte jocuri se numesc „birlicul sau tuzul", „şaizăşase, cu licitaţie şi o mie una", „hârjete". Jocuri ce implică o participare intensă sunt „de-a iepuraşul sau vânătorul şi copoii,/ de-a gaga-gaia sau de-a trei colaci,/ de-a **cip-cirip te ciup** sau căptuşala,/ gâdeluş sau **caua-caua un'te duci**". Jocuri extrem de dinamice mai sunt „de-a berbeleaca,/ de-a pitulicea sau v-aţi-ascunsul,/ de-a fripta,/ de-a mija,/ de-a tontoroiul sau crăguiul,/ cu cercul şi coarda".

Aproape toate aceste jocuri implică eforturi fizice, ca în cazul „caprei" sau „bâzei", al „poştalionului", al „laptelui-gros". Agilitatea şi forţa se exercită în cazul jocurilor „de-a roata,/ de-a trânta,/ scara mâţii,/ de-a ulii şi porumbeii,/ de-a leapşa pe ouate,/ de-a ineluş-învârtecuş".

Prin această exhaustivă enumerare a jocurilor, scriitorul conturează o **alegorie a pierderii timpului**, transcriind de fapt, în plan estetic, intenţia inconştientă şi nemărturisită a lui Gargantua de eludare a timpului, venită dintr-un instinct arhaic de conservare a fiinţei. Nu numai înşiruirea acestor nume de jocuri se transformă într-un imens spectacol, dar însuşi jocul de cuvinte ce le exprimă, trădând, din partea lui Rabelais, o enormă capacitate de invenţie lingvistică. Gargantua este un personaj fericit, fără griji, care învinge, prin joc, limitele temporale ale fiinţei umane.

Când termină toate aceste jocuri, venite parcă dintr-un a-spaţiu fără timp, Gargantua îşi reia plăcerea de mare mâncău şi de băutor, ca o expresie completă a fericirii: „După ce jucău pe cinste, vânturându-se, cheltuindu-şi şi pierzându-şi vremea, se cuvenea să bea olecuţă – cam unşpe vedre de cap – şi îndată după benchetuială, pe câte vreo laiţă, colea, ori taman în vârful patului, pun'te pe-ntins şi pe tras la soamne două-trei ceasuri şi nici tu gând rău, nici tu vorbă de ocară." (*H.S.*)

Sugestii de răspunsuri la exerciţii din manual

Ex. 2/ p. 28. Prin enumerarea „jocurilor lui Gargantua", autorul: informează cititorul despre jocurile la modă din acea vreme; se lasă cucerit de plăcerea rostirii denumirilor de jocuri; descrie modul de viaţă al lui Gargantua; invită la joc.

Alegeţi dintre variantele de mai sus sau propuneţi alte răspunsuri.

Jocurile lui Gargantua reprezintă o inedită alegorie a „pierderii timpului", a construirii ad-hoc a unui univers propriu, în care timpul, ca factor restrictiv în sferă umană, își oprește curgerea. Gargantua devine astfel o ființă fabuloasă, înzestrată cu puterea de a eluda legile universului fizic, de a construi un veritabil dom de protecție împotriva entropiei temporale. Fiecare dintre cele patru soluții propuse în exercițiul de mai sus se poate înscrie în această interpretare. (*H.S.*)

ADDENDA

„Dicționar al literaturii franceze", Editura Științifică, București, 1972

„Renunțând la haina călugărească, a urmat câtva timp cursurile facultății de medicină din Montpellier, după care a început să practice meseria de medic la Lyon. Aflându-se acolo, în această calitate publică, cel dintâi în Franța, **Aforismele** lui Hippocrat după un manuscris grecesc, iar ceva mai târziu, semnând cu pseudonimul **Alcofrybras Nasier** – anagramă a numelui său – pe **Pantagruel**, prima „carte" a operei sale de căpetenie, urmată doi ani mai târziu de **Gargantua** – care stârnește un viu răsunet printre cititori, dar care are drept rezultat și condamnarea ambelor volume de către reprezentanții Sorbonei... Rabelais își propune mai întâi să istorisească viața și isprăvile uriașului Pantagruel, apoi și pe cele ale lui Gargantua, tatăl acestuia, realizând astfel o descriere de mari proporții și o satiră de intensitate neobișnuită a mentalității relațiilor sociale, moravurilor și instituțiilor din Franța secolului al XVI-lea."

Manualul HUMANITAS

MIRCEA CĂRTĂRESCU

Computer Games Forever

MIRCEA CĂRTĂRESCU (n. 1956). Poet, prozator, eseist, publicist. Este liderul necontestat al noului val de scriitori cunoscuți sub denumirea de „generația '80", poet și prozator postmodern prin excelență, care găsește, paradoxal, spații de manifestare literară chiar în câmpul mecanicist al zonelor urbane, în trăirea fragmentară a omului modern.

Scrierile lui Mircea Cărtărescu au puternice note hiperrealiste, iar limbajul său poetic tinde să elimine figurile de stil, fiind uscat, prozaic, adunat din cea mai banală realitate. Un „poem de cunoaștere" cuprinde imaginea unei lyre, ce bate ca o inimă în aer; la fel ca steaua pulsar, câtă vreme poetul este în plină efervescență creatoare. Imaginile evocate de astfel de versuri sunt în ton cu tablourile lui Breughel, Cranach, Munch sau Bosch: „pădurile întortocheate de conifere/ mlaștinile unde nu deosebești broaștele de mătasea-broaștei." Imaginea de Apocalips cotidian, de boală permanentă, este prefigurată de lumea târgului: „și nu neantul va fi haina voastră/ ci răcnetul de fiară și scheletul,/ satele pustiite/ de patru împlătoșați cavaleri."

În **„Poeme de amor"** (1983), dragostea este amestecată printre mormane de cioburi de la sticlele de vin prost și de ulei, imagini ale descompunerii; nimic nu mai este veritabil, clar, ci extrem de maladiv. Imaginea desacralizată a lumii este completă: universul devine o grămadă de cioburi, de senzații extreme, de greață, în care apare „apocalipsul vestit deodată/ de toate trâmbițele țevilor de canalizare, conductelor pentru gaz."

Limbajul folosit de Mircea Cărtărescu este frust, preluat din amalgamul lexical al științelor și al tehnicii: **bioritmuri**, **gaze**, **frucola**, **tomberonul**, **oranjada**, **șerbetul**, **fondul de ten**, **brizbriz**, **zorzon** sunt cuvinte ce indică un paradis al bricolerilor, al creatorilor de artefacte fără evidentă folosință. Opoziția cu paradisul originar este categorică: „eu nu am fost în arcadia și puțin îmi pasă de cei care au fost pe acolo."

În volumul **„Totul"** (1985), senzațiile viscerale sunt omniprezente, iar trucarea realității este un fenomen curent în **„O zi fericită din viața mea"**: „...dacă nu pot face o eprubetă cu tentacule/ un cimitir în capot, frunzărind pe divan o uzină/ pot în schimb face ca ființa umană." **„Geneza"** prezintă spectacolul dizgrațios al nașterii vieții nespiritualizate: undeva plutesc molecule terifiante „de proteine, grăsimi și uree, aminoacizi, enzime băloase și din ribozomi." Hara-kiri se efectuează prin trecerea de la cunoașterea Logosului Primordial la cunoașterea fragmentară, extrem de parcelată, a ființei umane: „fă-mi dulcele hara-kiri al cunoașterii de bine și de rău."

Poetul cuprinde, în volumele sale, lumea, de la soare la moleculă. Unele forme lirice sunt închinate imaginilor cotidiene ale doritorilor de carbohidraţi, într-o cofetărie provincială, unde se află, fără îndoială, alte fiinţe situate departe de centrul universului: „Teiul Doamnei pare zugrăvit în cridă./ În cofetărie intră o gravidă [...]/ Checuri cu stafide doarme în vitrine/ E frigoriferul greu de savarine.".

Cărţile lui Mircea Cărtărescu ce îi confirmă statutul de lider de generaţie sunt „**Levantul**" (1990), „**Nostalgia**" (1993), „**Orbitor. Aripa stângă**" (1996), „**Dublu C.D.**" (1998), „**Postmodernismul românesc**" (1999), „**De ce iubim femeile**" (2005). În „**Nostalgia**" apar poveşti ireale, chiar ştiinţifico-fantastice, ale unor personaje care au ocupaţii ciudate sau absolut anodine. Un „ruletist" scapă de nenumărate ori de ruleta revolverului cu şase gloanţe, pentru a muri în urma unui infarct, când e speriat de un adolescent. „**Gemenii**" conţine istoria de dragoste celebrată în Muzeul de Istorie „Grigore Antipa" între un elev speriat şi Gina: printr-un straniu demers, animale conservate din diferite ere istorice se trezesc la viaţă şi cei doi fug pentru a scăpa de o primejdie reală. Gina, obsedată de magie şi de stilul gotic, îşi dă în cele din urmă foc, pe un **autodafé** construit din vechi rochii, amintiri, pantofi şi lenjerie. În „**Arhitectul**", un inginer-arhitect de fabrici de ulei al Bucureştiului contemporan devine nemuritor, prin compunerea la claxonul unei Dacii a tuturor melodiilor existente din istoria lumii, trecute şi viitoare, din Asia Mică până în Grecia antică, transformându-se din fiinţă umană într-o galaxie tânără, în urma unor atentate realizate chiar prin detonarea unui focos termonuclear, la sfârşitul perioadei de viaţă a Sistemului Solar şi a Universului. (***H.S.***)

Un joc pe calculator presupune o succesiune de întâmplări în spaţiul virtual ce se pot constitui într-un scenariu epic neobişnuit, plin de neprevăzut. În „**Computer Games Forever**" ("**Jocuri de computer pentru totdeauna**"), Mircea Cărtărescu pătrunde, în calitate de insolit **narator-personaj**, în spaţiul virtual al calculatorului şi preia rolul de **voce narativă** ce relatează întâmplări preprogramate în memoria de siliciu a maşinii, folosind modalităţi de expunere tradiţionale, **descriere, naraţiune, monolog interior**. Incipitul este ex-abrupto, „Ce Dumnezeu caut aici?", figurând intrarea bruscă în spaţiul bizar al jocului, compus din „gheţuri eterne", „râuri de lavă", „munţi şi prăpăstii", un tărâm „celălalt", populat, ca în basme sau în filmele de groază, cu monştri, „păsări de foc, diavoli estropiaţi, zombies, mumii, vârcolaci, legiuni de inomabile nevertebrate". Naratorul este un personaj fără identitate, fără memorie, chiar fără o constituţie fizică vizibilă (la un moment dat nu-şi vede decât „braţele goale, păroase"). El este pur şi simplu „o Armă", care luptă, ca un erou de basm hipertehnicizat, în slujba binelui, aflat în conflict cu un rău infernal, pe un tărâm neobişnuit, utilizând toate resursele energetice ale spaţiului virtual. De aceea, personajul-narator, prins de jocul computerului, de care nu se mai poate elibera decât la sfârşit, participă la un scenariu epic halucinant, cu acţiuni ce se desfăşoară în viteză şi cu mare forţă, trecând prin „coridoare de piatră", prin „uşi secrete", „pe o punte ca o lamă de brici", ucide cu o armă infailibilă „viespi mecanice", „hoarde de căpcăuni", ajunge în sfârşit la semnul magic, în formă de palmă deschisă, care îi consfinţeşte victoria.

Imaginile jocului descris de Mircea Cărtărescu sunt sugestive, redate prin **enumeraţii** în cascade, prin **repetiţii** şi aglomerări de verbe, care sugerează schimbările rapide, neaşteptate, de cadru. Se remarcă predilecţia pentru peisajele întunecate, stâncoase sau metalice, pentru culori închise, existente în lumea reală numai în crepuscule rare, de sfârşit de lume, premonitorii pentru scufundarea treptată a omenirii în spaţiul virtual al computerului. Impresia de ansamblu, după această lectură, confirmă ideea de **crepuscul al lumii**, constând în abandonarea vieţii reale în favoarea celei fictive; e o lume virtuală, contrafăcută, de siliciu. Naratorul însuşi este dezumanizat, nu are timp pentru a gândi, pentru a-şi analiza acţiunile, pentru a-şi studia senzaţiile; singura grijă, programată electronic, este de a-şi încărca rezervele de energie pentru luptă, pentru a ucide. Este acesta un câştig pentru omul care se joacă, pentru om în genere, sau Mircea Cărtărescu trage un semnal de alarmă privind trecerea unui nou prag de dezumanizare a fiinţei umane? Până la un răspuns avizat, la finalul fiecărui joc va apărea, ca după o nouă trecere

a Stixului, aceeaşi dilemă: „Pe cine-am învins? Pe cine-am salvat? Al cui erou sunt? Beau apa uitării şi, pe când mă dizolv ca să mă întrupez în eterna, absurda mea metempsihoză, apuc să mai văd ecranul final: LEVEL 26 COMPLETED// KILLED: 56/64// SECRETS: 4/7// TIME: 1:23:45." (*H.S.*)

Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual

Ex. 1/ p. 30. Ați jucat jocuri pe computer? Povestiți cea mai pasionantă experiență de acest fel colegilor voștri.

În „**Edge of Chaos**", prezentat de revista „**Level**", câțiva deținuți vor să evadeze dintr-o colonie penitenciară, în momentul în care o navă plină cu articole sanitare va ateriza pe stația orbitală gravitând în jurul Pământului. Decorul este suprarealist, nava folosită are patru „thrustere" mobile, care servesc la dirijarea ei în spațiu, având propulsoare în ambele părți. Armele folosite de acești deținuți sunt puști cu laser, iar roboții care-i vânează sunt polițiști spațiali. O astfel de navă este practic o „conservă" de metal, destul de greoaie, cu viteză nu prea mare, numai de câțiva kilometri pe secundă, având arme cu laser de o putere mai mare decât cele obişnuite. Şansa de a scăpa de patrulele de poliție spațiale este dată de abilitatea celui aflat în fața tastaturii de a manevra nava în „dog fight" („lupta de la distanță mică"), de a se învârti în cerc, de a nu epuiza rezerva de rachete spațiale sau de energie destinată tunurilor cu laser. Acțiunea se petrece în secolul al XXIV-lea, după stabilirea păcii rezultate din Războiul de Independență. Numai că pacea a fost minată de jocul subtil al corporațiilor ce amenință viitorul universului. Personajele principale sunt Cal Johnston şi echipa lui, care încearcă să scape de această mână lungă a Corporațiilor.

Dimensiunea şi caracteristicile demoului: 230 Mb, placă video performantă, cel puțin 64 M de RAM, Win 95, 3D card. (**Temă şcolară**, 2000).

ADDENDA

Eugen Simion, 1987

„După 20 de ani de la debutul lui Nichita Stănescu („**Sensul iubirii**", 1960) apare volumul „**Faruri, vitrine, fotografii**" de Mircea Cărtărescu (n. 1955), liderul noii generații de poeți. Un adolescent subțire, cu o față tragică, timid, tăcut, nelipsit spre sfârşitul anilor '70 şi începutul anilor '80 de la reuniunile cercurilor literare studențeşti. Când se decide să vorbească, adolescentul timid, care între timp şi-a lăsat o neconvingătoare mustață galică, spune lucruri profunde. Spiritul lui este pătrunzător şi capacitatea lui de a vedea esențialul într-o problemă literară controversată este remarcabilă. Crede în ceea ce face şi are o pasiune aproape mistică pentru literatură. Mircea Cărtărescu gândeşte poezia tânără, s-a văzut, în funcție de conceptele de **realism, biografism** şi **post-modernitate**.

Ochiul liric trebuie să fie în stare să vadă «concretețea infinitezimală» a obiectului, poezia să arate o «înaltă fidelitate față de referent, de lumea reală», să spună totul, de la ac la soare, într-un limbaj limpede şi precis." („**Realismul poeziei tinere**", „**România literară**", 23 IV 1987)

Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual

- **Ex. 5/ p. 34.** Citiți textul de mai jos. Explicați cum se realizează „poanta" textului, comentând din punct de vedere gramatical şi semantic cele două cuvinte care alcătuiesc ultimul vers. Ce raport se stabileşte între ele? Ce efect are alăturarea lor?

„Orice le-ai spune
florilor scunde,
nici una totuşi
nu-ți va răspunde.

Singur balonul
de păpădie
are să-ți spuie:
– **Adio! Adie...**"

(Şerban Foarță, „**De vorbă cu florile**")

Lumea florală este tăcută, ca o metaforă sonoră totală a lumii necuvântătoare. Florile încifrează, în structura lor, esenţa creaţiei divine, prin forma determinată de enigmaticele tipare de ADN. Comunicarea la nivel de structură intimă este, deocamdată, imposibilă, însă un răspuns se poate deduce: „– **Adio! Adie!...**", o metaforă ludică a efemerităţii acestor fiinţe biologice complexe.

Ex. 6/ p. 35. Explicaţi în ce constă experimentul poetic de mai jos. Care este relaţia dintre text şi titlul său?

„...Par-
fumurile unor
crinoline par
fumurile unor
crini! O, line
par fumurile
unor crinoli-
ne..."

(Şerban Foarţă, „**Placă-puţin-defectă**")

Înclinaţia către instrumentalism a poetului Şerban Foarţă se manifestă prin efectele eufonice ale versurilor, prelungite nedefinit, prin schimbări succesive de silabe şi de rime, exploatând posibilităţi combinatorii ce compară personajul feminin, romantic, de secol XIX (purtând „crinolină"), cu florile. Se creează, în felul acesta, imaginea melancolică a unui peisaj cu fete în crinoline vaporoase, parcă de fum, şi parfumuri de crini, plante cu miresme latente, ce aşteaptă împlinirea erotică.

Ex. 9/ p. 35. Explicaţi şi jocul de cuvinte: „Capul meu cade/ pe/ maşina de scris.../ **fruntea de rânduri mi-e plină**" (Florin Iaru, **Hai ku mine peste muntele Fudji**).

Versurile se bazează pe un exerciţiu de intertextualitate, creatoare de efecte literare ludice. Aluzia la versul eminescian „fruntea de gânduri mi-e plină" este evidentă. Aici, primul vers, prezentând fruntea poetului sprijinită de maşina de scris, pregăteşte modificarea insolită din versul al doilea, „**fruntea de rânduri mi-e plină**". Haiku este un poem format din şaptesprezece silabe, distribuite în trei versuri şi conţinând un cuvânt care indică anotimpul. Un exemplu de **haiku** este următorul:

„Toţi pescarii golfului
sunt departe;
macii înfloresc." (Mubai Kyorai)

În poezia lui Florin Iaru, succesiunea silabelor este puţin modificată, intenţia poetică fiind parodică, vădită şi din titlul poeziei. Sub formă de calambur, acesta păstrează totuşi ideea de elevaţie spirituală, oferită de poezia japoneză şi de muntele Fudji, deasupra căruia străjuiesc zeii niponi străvechi.

Ex. 4/ p. 36. Comparaţi următoarele fragmente, observând asemănările şi deosebirile dintre ele în modul de producere a unor asocieri absurde:

a) „Frunză verde ceapă coaptă, ş-aş mânca zăpadă friptă."

(B. P. Hasdeu, „**Trei Crai de la Răsărit**")

b) „Şi-am zis verde de albastru,
mă doare un cal măiastru,
şi-am zis pară de un măr,
minciună de adevăr."

(Nichita Stănescu, „**Frunză verde de albastru**")

Formulele de adresare din cele două fragmente conţin **paradoxuri semantice** caracteristice epocilor în care au fost create operele literare citate: mai simple în cazul lui Bogdan Petriceicu

Hasdeu, puse în seama unui personaj negativ, ironizat de autor, cu un substrat poetic profund la Nichita Stănescu. „Zăpada friptă“ este, în primul rând, un paradox cam forțat, pentru că „zăpada“ există numai în stare solidă, iar faptul de a fi friptă presupune, implicit, topirea ei.

Poezia **„Frunză verde de albastru“**, din volumul **„Oul și sfera“** (1967), este o invocație magică, un descântec aparent în registru popular, menit să deschidă porțile zăgăzuite ale cuvintelor, să spargă spațiile semantice obișnuite, să le așeze în insolite combinații poetice. Înainte de a ajunge la „necuvinte“, la însăși negarea lor, poetul forțează limitele semanticii și ale sintaxei, într-o paradoxală construcție lirică. Pornit prin „pădurea de semne“, condus de „un cal măiastru“, de un Pegas neobișnuit, poetul ia în posesie realul dintr-o perspectivă neexplorată încă, în care se angajează toate simțurile, pentru a percepe legăturile ascunse, paradoxale dintre lucruri, într-o convergență semantică ce edifică un spațiu poetic de certă originalitate: „Și-am zis verde de albastru,/ mă doare un cal măiastru,/ și-am zis pară de un măr,/ minciună de adevăr,/ și-am zis pasăre de pește,/ descleștare de ce crește,/ și secundă-am zis de oră,/ curcubeu de auroră,/ am zis os de un schelet,/ am zis hoț de om întreg,/ și privirea-am zis de ochi/ și că-i boală ce-i deochi.“

Sintagma aparent absurdă „pară de un măr“, în concordanță ritmică și rimată cu „minciună de adevăr“, trimite observația poetică spre o stare de increat a lumii, în care conexiunile subterane dintre elemente sunt mai complicate decât în observația directă a omului neinițiat. În plus, adevărul absolut, către care tinde starea poetică, se constituie din adevăruri parțiale, cu fațete multiple, care, într-o percepție secvențială, pot fi receptate ca minciuni.

Ex. 5/ p. 36. Comparați două mostre de limbi poetice imaginare: „sparga“, ilustrată de strofa „sonetului“ Ninei Cassian, și „leoparda“ lui Virgil Teodorescu:

a) „Nicicând guluiul arfic, bunurași
n-a tofărit atâtea nerucoave.
Era, pe când cu veli și alibave
Cozimiream pe-o șaită de gopași.“
(Nina Cassian, **„Sonet“**)

b) „Sobroe algoa dooy toe founodnwoo oon toe Negaru Hora urboe
revoulud finoe wilot
entroe toe twoe toe sarah dogarabasmahi aroe
toe strearom prapoi robarago oftanod hatun vehon ion marring
sculoest simprope uneor adaru iot soelof.“
(Virgil Teodorescu, **„Poem în leopardă“**)

a) În spațiul nedefinit al acestei poezii apar personaje fantastice, fără echivalent în lumea reală. În încercarea de a crea **limba spargă**, Nina Cassian instituie o matrice lexicală inedită, similară poate cu încercarea scriitorilor de science-fiction (Isaac Asimov, de pildă, în **„Zeii înșiși“**) de a construi universuri paralele. „Guluiul“ poate fi un animal fantastic, de tipul garguilei sau al grifonului, trăind într-un paradis rocambolesc, format din „veli, alibave“. Acest a-timp este exprimat și de schimbarea formelor spațiale, a „învelișurilor“ („husks“), pentru că personajul liric al poeziei, încă necreat, „cozimirea“ o „șaită de gopași“.

b) Tentativa similară a lui Virgil Teodorescu, de a scrie într-o limbă nouă, necunoscută, **limba leopardă**, seamănă cu încercarea filologului rus L. L. Zamenhof (1859-1917) de a compune o limbă artificială, **esperanto**, pentru că, în versurile citate, etimologia cuvintelor se apropie când de română, când de latină sau de engleză. Astfel, „sobroe“ are similitudini cu „sobru“, „algoa“ seamănă cu pluralul „algae“ din latină, simbolizând parcă o lume neptunică, „toe“ poate fi o prepoziție spațială, „Negaru Hora“ un punct de referință în acest labirintic univers Babel. „Entroe“ seamănă cu englezescul „enter“, „dogarabashami aroe“ poate fi o săgeată indicatoare, păstrătoare a sensului, „strearom“ aduce aminte de cuvântul englezesc „stream“, „curent“, „oftanod hatun“ pare a fi un timp complex germanic, „ion marring“ un ciudat simbol energetic, iar propoziția ultimă denotă, poate, meșteșugul de alcătuire, în această limbă, a unei lumi stranii, poate dintr-un univers paralel. (***H.S.***)

ADDENDA

Nina Cassian, 1972

„Fără să fac o judecată de valoare, cred că am sărbătorit limba română cât mi-a stat în puteri, în sonurile și dinamica ei, de la susur la orgia de litere și până la invențiile în «spargă». Poate că aceasta este principala trăsătură de unire a variatelor mele cărți, de la debut și până în ziua de azi".

Eugen Simion, 1984

„Suprarealismul Ninei Cassian din **Scara 1/1** (1947), volumul de debut, este foarte decent: domni subțiri ce poartă mănuși albastre și au profesiunea bizară de a fi urmăritori de cai, stânci cu gâtul «sub fularul de lord», ducele de Maxilar care e înspăimântat și care nu știe de ce o domniță îmbrățișează o rață friptă și-și unge corsajul de brocart, doi îndrăgostiți care în clipele de extaz sug «covorul, rufele și ce mai rămânea», ochii morților tineri care circulă sub asfalt «ca niște ganglioni» și alți ochi care apar «ca niște pietre ude, ca niște cartofi» în pantofi, timpul ce fuge cu piciorul ridicat și alte câteva năzbâtii de om tânăr iritat de literatură și dornic, totuși, să pătrundă printr-o dulce violență în saloanele ei. Se văd de la început nota cerebrală și ironia rece, chiar atunci când e vorba de bucuriile trupului tânăr."

Manualul ART

ION BARBU

ION BARBU (1895-1961). Poet și matematician. Face studii fundamentale în Germania, la Tübingen, după care se întoarce în România, unde își susține doctoratul, în 1929. Numele său real, sub care este cunoscut ca matematician, e Dan Barbilian. Frecventează cenaclul **„Sburătorul"** al lui Eugen Lovinescu, fiind influențat de acesta în prima etapă a creației. G. Călinescu afirma despre poet în **„Istoria literaturii române de la origini până în prezent"**: „Fizionomie personală de om al soarelui de calcaruri, înaintare de kurd descălecat. Un nu știu ce nomad în pupilele boabe de strugur veșted. Liniile feței anguloase, ochii vegetali sporiți într-o tensiune dincolo de conturul lucrurilor, ochi exangui, cufundați în vis, ai omului ce doarme cu pleoapele întredeschise". Este inclus la capitolul **„Dadaiști, suprarealiști, hermetici"**.

Se face cunoscut prin articole ce apar la revistele **„Contimporanul"** (1924), de orientare expresionistă și constructivistă, **„Viața literară"**, **„Ideea europeană"**. Volumele de poezii ale lui Ion Barbu sunt **„După melci"** (1921), **„Joc secund"** (1930), **„Ochean"** (1966).

Etapele **parnasianism, baladesc-oriental, ermetism,** necesare în definirea creației poetului, sunt propuse de Tudor Vianu, în studiul **„Introducere în poezia lui Ion Barbu"** (1935).

Tablourile minerale, geologice, specifice parnasianismului, sunt întâlnite în **„Panteism"**: „Vom merge spre fierbintea, frenetica viață./ Spre sânul ei puternic cioplit în dur bazalt,/ Uitat să fie visul și zborul lui înalt,/ Uitată plăsmuirea cu aripe de ceață!". Încremenirea naturii, condensarea energiei în forme fixe pot semnifica nepăsare, incapacitate a viului de a supraviețui mediului neprielnic: „Din aspra contopire a gerului polar/ Cu verzi și stătătoare pustietăți lichide,/ Sinteze transparente, de străluciri avide/ Zbucnesc din somnorosul noian originar." (**„Banchizele"**).

Această viziune se modifică în poeziile de **nuanță baladică și orientală**, în ciclurile **„După melci"** (1921), **„Uvedenrode"**, **„Isarlâk"** (**„Nastratin Hogea la Isarlâk"**, **„Domnișoara Hus"**), prin evocarea peisajelor „unde nu se întâmplă nimic". Orientul nu este, în poeziile lui Ion Barbu, cel mitic, așa cum spunea Mircea Eliade, care acuza Occidentul de un anumit „provincialism" al gândirii, ci, sub prisma gândirii matematice, el devine fără nici o atracție, lipsit de mister. Faptul că spațiul s-a colmatat, s-a aglomerat, este indicat prin sintagme de tipul: „fluviu leșios", „lâncezi ape", „țara veghea turcită", prin personaje banale, „slujitori cu ochi rotunzi, ca de erete", „prostime", „târgoveți", „derviși cu fața suptă de priveghi". Nastratin Hogea este un personaj ce exprimă „caracterul" balcanicului, predispus a nu face nimic, condamnat la uscare, la nemișcare.

Există o fază intermediară, de tranziție către poemele ce încununează creația poetică barbiană, spiritul ei geometric funciar. Increatul, punctul genuin al lumii, este ilustrat în **„Oul dogmatic"**: „oul sterp", reprezentând biologicul, este destinat mulțimii, „tristului norod", în timp ce „viul ou" reprezintă eternul, se opune cunoașterii limitate. Poezia începe să devină ermetică, total diferită de

„poezia leneșă", incriminată de poet într-un articol polemic despre Tudor Arghezi, și se definește prin simboluri încriptate în cuvinte. În **„Ritmuri pentru nunțile necesare"**, se relevă trei tipuri de cunoaștere: **prin eros**, având-l ca simbol pe Venus, **prin rațiune**, simbolizată prin roata lui Mercur, **prin contemplație poetică**, reprezentată de Soare. Lumina, exemplificată prin Soare, ar reprezenta regnul total, forța supremă a universului. **Motivul nunții** semnifică o încercare de a descoperi transcendența lumii: „Capăt al osiei lumii,/ Ceas alb, concis al luminii/ Sună-mi trei/ Clare chei".

„Joc secund" este încununarea operei poetice a lui Ion Barbu, unde geometrizarea extremă construiește un spațiu poetic complex. Spiritul uman se supune unui proces de introspecție, la fel ca în versurile lui Paul Valéry: „Feu vers qui se soulève une vierge de sang/ Sous les espèces d'or d'un sein reconnaissant" (**„La jeune Parque"**). **Mitul lui Narcis**, ca fenomen de autoreflectare, se constituie într-un proces de cunoaștere aprofundată. Moartea intervine ca „un bal liniștit, de mare gală", în timp ce Soarele este principiul vital. Dincolo de fondul biologic, se află adevărata esență a lumii, ce susține eșafodajul materiei denudate: „Dar piatra-n rugăciune, a humei despuiare/ Și unda logodită sub cer, vor spune – cum?" (**„Timbru"**). **„Joc secund"**, care dă titlul întregului ciclu, este o artă poetică, alături de poezia **„Grup"**, justificând pe deplin o remarcă a însuși matematicianului-poet: „există undeva, în domeniul înalt al geometriei, un loc luminos unde se întâlnește cu poezia". (***H.S.***)

După melci

Poezia **„După melci"**, publicată în 1921, face parte din ciclul poemelor inițiatice, în care procesele de cunoaștere tind să redobândească valoarea actelor primordiale, când incantațiile magice aveau putere creatoare. Printr-o privire de ansamblu, se remarcă mai multe secvențe tematice în structura poeziei: **imaginea unei comunități arhaice**, în care copilul, prin tipologia celui ales, repetă procese de cunoaștere fundamentale; **nivelul mitic**, al realității atemporale, în care se pătrunde prin **invocație magică**; **dezlănțuirea forțelor primordiale**, pe care, într-o adevărată **noapte valpurgică** (Marin Mincu), ucenicul vrăjitor nu le mai poate stăpâni; **eșecul repetării invocației magice** pentru ameliorarea răului comis printr-un proces inadecvat de cunoaștere.

Proiecția în spațiul magic este susținută prin **forma baladescă** a discursului poetic. Mai întâi apare **copilul năzdrăvan**, care iese în lume, prin selecție succesivă, unul aparent mai puțin înzestrat de natură: „Dintr-atâția frați mai mari:/ Unii morți,/ Alții plugari;/ Dintr-atâția frați mai mici:/ Prunci de treabă,/ Scunzi, peltici,/ Numai eu, răsad mai rău,/ Mai năuc, mai nătărău/ Dintr-atâția, (prin ce har?)/ Mă brodisem șui, hoinar.". **Ieșirea** din rând, **din matcă** arată nevoia de compensare a ființei, de împlinire, prin cunoaștere adâncă, prin intrare în orizontul nevăzut al lumii, în vremurile mitice, ale creației primordiale. Reconstituirea hărții mitologice determină o adevărată aventură, în care copilul, lipsit de capacitatea de înțelegere transcendentă, ratează cu ușurință, prin predestinare: „Eram mult mai prost pe-atunci...".

Prima secvență a poeziei figurează o lume cu tentă de atemporalitate, arhaică, în fapt una ludică, populată de „ţânci ursuzi", „desculți și uzi", „Fetișcane/ (Cozi plăvane)", prezentate în registru comic: „Înfășate-n lungi zăvelci,/ O porneau în turmă bleagă". Impresia este de alcătuire la întâmplare a universului social, fapt sugerat de impactul expresiv al sintagmelor „turmă bleagă", „târla noastră de pitici", pentru care explorarea lumii are scop inițiatic, de cunoaștere precoce, prin insistență asupra cadrului spațio-temporal precizat în ipostaze primăvăratice, „de Păresimi", „prin Făurar", „la sfinții Mucenici", și mai ales prin simbolistica unui cules arhaic de „Ierburi noi, crăițe, melci...". Bordeiul „umed", simbol al grotei străvechi, semnifică o resuscitare a **principiului increatic originar**. Faptul că percepția lumii se realizează în registru ludic traduce intenția poetului de a recrea lumea sub semnul inocenței infantile, care „menține trează sensibilitatea pentru revelarea adevărurilor primare" (Marin Mincu).

Trecerea de la **real** la **ireal** se realizează prin intermediul unui **totem**, melcul, o ființă cu o simbolistică profundă, aceea a Increatului ascuns în spirala cochiliei, simbol al

temporalității proiectate spre infinit. Granițele realului se rup în fața intruziunii legilor transcendente, puse în mișcare, prin descântec, de copilul inocent, devenit ucenic vrăjitor. Melcul apare ca un pretext de a reconstitui lumea vegetală perfectă, de a o transforma după dorința copilului. O voce tainică, incantatorie, ademenește „melcul blând", situat în mormântul „de foi ude,/ Prin lăstari și vrejuri crude", pe care omul vine „să-l dezgroape", adică, prin vocație demiurgică, să trezească spiritul ascuns al Increatului. Prin invocarea unui totem, copilul se joacă, fără a-și da seama de fragilitatea formelor biologice, cu acest ghem de viață, încercând să descopere, prin dezghiocarea lui, întregul univers: „– Melc, melc,/ Cotobelc,/ Ghem vărgat/ Și ferecat;/ Lasă noaptea din găoace,/ Melc nătâng, și fă-te-ncoace.".

Melcul, prin însăși existența sa retrasă, reprezintă ordinea firii, care nu trebuie deranjată, ci ocrotită, pentru că, în caz contrar, se ajunge la tulburarea a înseși ierarhiei cosmice, faptele răsfrângându-se negativ, în caz de eșec, asupra inițiatului. Copilul joacă aici rolul unui ucenic vrăjitor care dezlănțuie forțele negative, fără posibilitatea de a le mai opri. Planul ireal al existenței presupune apariția fantasmelor și a fantomelor, a vârcolacilor și a babelor știrbe, a tuturor întrupărilor grotești ale tenebrelor. Asistăm la o manifestare de bolgie dantescă, la crearea unei atmosfere fantastice, tenebroase, în genul romanticilor germani, ca Hoffmannsthal, Tieck sau Goethe.

Aici, fantasticul desemnează un univers al imaginației infantile, creat prin invocarea lumii magice, nepătrunse. Odată cu venirea serii, din orizontul întunecat, misterios, al lumii, apar ființe infernale, „năzdrăvana de pădure", „căpcăuni", pe care îi privesc pieziș „ochi buboși", ca în tablourile suprarealiste. Toate epitetele conturează o atmosferă de groază, sugerată în stil baroc, prin aglomerarea detaliilor: „Năzdrăvana de pădure/ Jumulită de secure,/ Scurt, furiș,/ Înghițea din luminiș./ Din lemnoase văgăuni,/ Căpcăuni/ Îi vedeam pieziș/ Cum cască/ Buze searbăde de iască;// Și întorși/ Ochi buboși/ Înnoptau sub frunți pestrițe/ De păroase,/ De bărboase/ Joimarițe". Până și „o gușată cu găteji" apare ca o ființă ce prezintă efectele unei mutilări fizice, fără potențialitate estetică superioară, imaginea părând să aparțină, în cele din urmă, unui demon: „Chiondorâș/ Căta la cale;/ De pe șale,/ Când la deal și când la vale,/ Curgeau betele târâș./ Iar din plosca ei de gușe/ De mătușe/ Un tăios, un aspru: hârrși...".

Lumea creată de un **demiurg fals**, fără puterea de a o stăpâni, este diformă, un bestiar al formelor izvorâte dintr-o imaginație terifiantă, amplificând spaimele existențiale ale copilului lipsit de experiență. Sunetele sunt, la rândul lor, aspre, impresionând neplăcut timpanele, într-un tremur al ființei care scapă în cele din urmă cu fuga: „– Plâns prelung, cum scoate fiara,/ Plâns dogit,/ Când un șarpe-i mușcă gheara,// Muget aspru și lărgit/ De vuia din funduri seara.../ Mi-a fost frică, și-am fugit!".

Degringolada elementelor naturii este stârnită de **tulburarea ordinii magice**: „Toată noaptea viscoli.../ Încă bine n-ajunsesem,/ Că porni, duium, să vie/ O vifornița târzie/ De Păresemi.". Retragerea din fața avalanșei hibernale este benefică pentru copil: „Și trudit,/ Lângă vatră prigonit,/ Privegheam prelung tăciunii". Viul, om sau melc, este incapabil să reziste furiilor naturii, într-un moment în care puterile magice au scăpat de sub stăpânirea omului: „Melcul, prost, încetinel?/ Tremură-n ghioacă, vargă.". Natura se dezlănțuie acum, în plan real, în toată urgia sa: „Podul lumii se surpase", rând pe rând apar personaje mitologice, baba Dochia însăși se tulbură de „guri spurcate" ce „suflă vânt", stând într-un sălaș atemporal, ferită de vijelie. Noaptea este singulară prin manifestare: „– Hei, e noapte-aceea, poate!", noaptea hotarelor dintre lumi, îndemnând la somn, în așteptarea consumării evenimentului declanșat de tulburarea Increatului.

În cele din urmă, în a treia parte a poeziei, vraja se destramă, ordinea reală revine în matca prestabilită, soarele reapare pe cer, dominând peisajul tulburat al nopții Joimărițelor. Printr-o **simetrie** subtilă, se produce deplasarea în sens invers, de la **ireal** la **real**, în spațiul comun, al faptelor și gesturilor lipsite de strălucire. Singura eternă, în acest spațiu, este natura,

rămasă neschimbată în orizontul cosmic, proiectată în **timpul fantastic** al unei nopți valpurgice. Natura, din care omul s-a retras la vreme, reprezintă chiar timpul primordial, ipostaziat în manifestări neașteptate. Copilul, transformat în ucenic vrăjitor, încearcă să pătrundă în aceste taine, într-o **realitate sacră,** a magilor eminescieni sau a înțelepților indieni, prin accesarea variabilelor lumii reale. Fenomenul de „camuflare a sacrului în profan", de care vorbea Mircea Eliade, se destăinuie în această alegorică înlănțuire a faptelor: copilul prinde acele „puncte de confluență" ale sacrului disipat în profan, pentru a deschide, prin descântec, porțile tărâmului celuilalt, magic. În schimb, inevitabilul s-a produs: melcul a murit, „scorojit" de apăsarea frigului, iar limba îi este „vânătă, sucită". Crucificarea melcului, ca principiu al biologicului, este totală: el este prins, în „zale reci", de o „nuia", iar „o frunză moartă" îi ține loc de mormânt. Un tablou al unei morți cotidiene, fără putere de resurecție. Copilul, tulburător al liniștii de la Începuturi, este incapabil să resusciteze melcul, să-i dea din nou viață: „– Melc, melc, ce-ai făcut,/ Din somn cum te-ai desfăcut?/ Ai crezut în vorba mea/ Prefăcută... Ea glumea!" În postura unui **demiurg spontan**, **improvizat**, copilul încearcă în zadar să redea viața fragilei ființe: puterea supremă, care dă naștere și viață eternă, aparține demiurgilor autentici, nu înșelători sau ocazionali. Un fenomen atât de misterios ca moartea nu poate fi eliminat de ființe cu o putere magică redusă, instinctivă. De aceea, carcasa materială a melcului se sfărâmă cu zgomot: „Două coarne de argint,/ Răsucit se fărâmară."

Amintirea acestei încercări, de a dezlănțui magicul, divinul, sălășluiește de acum numai în memorie: melcul este luat și conservat în podul casei, iar timpul se așterne asupra faptelor tragice, situate treptat într-un trecut îndepărtat: „Iarna coarnele se frâng,/ Melc nătâng,/ Melc nătâng!" Epitetul de „nătâng" poate fi extins, prin extrapolare, asupra întregii lumi biologice, incapabilă de a redobândi nemurirea inițială. Prin urmare, în poemul **„După melci"** asistăm la o reiterare, în formă ludică, a **mitului nemuririi**, al lui Ghilgameș, din epopeea akkadiano-sumeriană. (***H.S.***)

Teme și motive ale poeziei

- **Animalul-totem**, capabil de a descătușa forțele magice ale naturii.
- Motivul **ucenicului vrăjitor**, incapabil să mai stăpânească forțele magice pe care singur le-a pus în mișcare.
- **Noaptea valpurgică**, întâlnită și la Vasile Alecsandri, în **„Noaptea Sfântului Andrii"**, sau la Mihai Eminescu, în **„Strigoii"**, temă romantică exemplificată pe larg în poezia **„Lenore"**, de Gottfried August Bürger.
- **Degradarea lumii**, manifestată prin dezlănțuirea **bestiarului demoniac**: copilul dezlănțuie urgia nopții pline de vrăjitoare și demoni.
- Incapacitatea copilului de a repeta actul hierofanic de trezire la viață a unei ființe dispărute.

Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual

Ex. 6/ p. 20. Comentează, din perspectiva celor întâmplate, semnificația ultimului „descântec" pe care copilul îl va cânta relicvei.

Descântecul final atenuează, prin litanie lentă, spre stingere, tragismul întâmplării, generat de incapacitatea „ucenicului vrăjitor" de a dobândi puteri inițiatice autentice. El este pus în situația de a deveni, pentru scurt timp, stăpânul puterilor ascunse ale naturii, care scot la lumină figuri desprinse din bolgiile dantești sau din nopțile valpurgice ale romanticilor germani. Prin această încercare, însă, copilul tulbură lumea stihială a începuturilor, iar instrumentul totemic generator al acestor urgii, melcul, va muri. În final, copilul pierde condiția demiurgică, dătătoare de viață, și melcul nu mai poate fi readus la viață. Rămâne însă amintirea lui, pe care copilul o evocă „din când în când", prin reiterarea descântecului. (***H.S.***)

ADDENDA

George Călinescu, 1941

„Prin cântările şi profundităţile sale, Ion Barbu este un poet mare, cu toate pedanteriile şi preţiozităţile sale. El dă importanţă detaliilor, creează rime interioare şi pune prea mult temei pe fonetică".

Marin Mincu, 1975

„**După melci**" ne apare ca o baladă fantastică, în care spaţiul germanic fabulos şi concret este **etnicizat** în întregime şi abstractizat până la un gnomism pur. Ion Barbu foloseşte pretextul unui mister păgân pentru a sugera imposibilitatea revelării increatului. Această poemă are un fond profund tragic, derivat dintr-o experienţă de cunoaştere gratuită, de altfel ca şi „**Riga Crypto...**", însă cu altă semnificaţie. „**După melci**" este şi o parabolă a cunoaşterii şi creaţiei în acelaşi timp."

Concepte operaţionale

GENUL LIRIC. Termenul provine, potrivit „**Dicţionarului de termeni literari**", 1976, din fr. *lyrique*, derivat din fr. *lyre*, gr., lat. *lyra*. Reprezintă totalitatea operelor lirice, distincte de epice şi dramatice prin modalitatea de transmitere a mesajului: în mod direct, prin vocea confesivă a unui **eu liric**. Poezia lirică a fost una dintre primele modalităţi de exprimare a emoţiei umane, dar termenul s-a generalizat mult mai târziu. În poezia greacă, speciile genului liric erau: **imnul**, **oda**, **iambul**, **elegia**. Noţiunea de poezie lirică s-a ivit abia în perioada alexandrină. Platon definise, în „**Republica**" şi în „**Legile**", cele trei categorii de genuri, specia ilustrativă pentru „genul expozitiv" fiind **ditirambul**, cântec de slavă în cinstea lui Dyonisos. Genul liric este mai insistent invocat începând cu secolul al XVI-lea, în Italia, o dată cu poetul Bernardino Daniello. În „**Arta poetică**", Boileau evită utilizarea termenului de liric în legătură cu **idila**, **madrigalul**, **sonetul**, **rondoul**, **elegia**. Herder, în „**Abhandlung über die Ode**", respinge tezele teoreticienilor francezi, după care genul liric este reprezentat exclusiv prin odă, considerându-l, în schimb, expozeul unei pasionalităţi, dincolo de orice margini. **Liedul** exprimă această pasionalitate, dar într-un mod mai limitat. Denumirea de gen liric dobândeşte o extensiune maximă în romantism, străbătând de atunci întreaga poezie modernă.

Speciile literare ale genului liric sunt: **imnul**, **oda**, **elegia**, **meditaţia**, **satira**, **epistola**, **pastelul**.

♦ ELEMENTE DE COMPOZIŢIE ÎN TEXTUL POETIC ♦

În explicitarea organizării formale a textului poetic trebuie să avem în vedere noţiuni şi concepte tratate anterior, privitoare la structurarea acestuia în versuri şi strofe şi la toate elementele de prozodie ce se implică astfel de la sine. Particularităţile spaţiului imaginar dezvoltat de text presupun însă, în acelaşi timp, şi analiza altor componente, care creează de fapt imaginea şi simbolistica globală a acestuia. La fel cum textul narativ dispune de o structură riguroasă a narativităţii, textul poetic prezintă o compoziţie a poeticităţii, titlu, incipit, final, secvenţe poetice, relaţii de opoziţie, relaţii de simetrie, elemente de recurenţă (motiv poetic, laitmotiv, refren), mai mult sau mai puţin evidente. Distribuţia inedită şi armonizarea acestora creează spaţiul imaginar al textului, referent complex al proprietăţilor structurale ale discursului poetic.

TITLUL. Este un cuvânt, o sintagmă sau un enunţ care anticipează conţinutul textului poetic, relevând de regulă teme, motive, personaje sau valori metaforice dominante în text. „Titlului îi revine în parte, afirmă Wolfgang Kayser, sarcina de a crea în receptor starea de spirit adecvată. Ceea ce realizează în teatru lovitura de gong şi stingerea lămpilor, – transpunerea magică în lumea poeziei, – trebuie în lirică să realizeze adeseori titlul poeziei el singur. Totodată însă, titlul trebuie să pregătească pentru lumea deosebită a acestei poezii."

Dată fiind puternica funcţie de individualizare a textului poetic, titlurile prezintă o extrem de mare diversitate. Dacă poeziile medievale practic nu aveau titlu, Renaşterea şi epoca modernă au dezvoltat o tehnică din ce în ce mai expresivă şi mai sofisticată de atribuire a titlurilor. Cea mai obişnuită era raportarea la speciile poetice tradiţionale, legendă, poveste, baladă, epopee, fabulă, idilă, meditaţie: „**Balade şi idile**", de George Coşbuc, „**Balada unui greier mic**", „**Balada morţii**", de George Topîrceanu, „**Călin (file din poveste)**", de Mihai Eminescu, devenite, în poezia actuală, în stilul parodic şi ludic al poeţilor optzecişti, extrem de expresive sau paradoxale: „**Balada crinilor care şi-au scris frumos**", „**Balada trandafirului cu aburi**", de Emil Brumaru, „**Balada Şcolarului**", de Mihai Ursachi etc.

Abundente sunt titlurile cu **caracter nominal**, care prezintă aspecte din natură („**Sfârşit de toamnă**", „**Iarna**", de Vasile Alecsandri, „**Decor**", de George Bacovia), stări de spirit („**Melancolie**", de Mihai Eminescu), evenimente, personaje etc. Există **titluri epice**, care conţin enunţuri-rezumat ale textului: „**Ce mi s-a întâmplat cu două cuvinte**", de Ştefan Augustin Doinaş.

INCIPITUL. Un rol asemănător titlului îl are uneori şi începutul poeziei. Textul poate fi puternic marcat de începutul şi de sfârşitul lui, care pot realiza relaţii de opoziţie, de simetrie, de recurenţă sau de paralelism. Incipitul poate prezenta o **introducere treptată** în structura textului („A fost odată ca-n poveşti,/ A fost ca niciodată...") sau poate fi **abrupt** (*in medias res*), cu sensuri implicate simbolic sau semnificativ în cuprins („Trăieşte încă floarea frumoasă de ieri sară", D. Anghel, „**Moartea Narcisului**"). Incipitul poate fi şi **amânat**, identificându-l în mod real sau integral abia la sfârşitul textului. Uneori are rol de **prolog**, căruia îi corespunde simetric, în final, un **epilog**.

Incipitul fixează în mod obişnuit **reperele spaţiale** şi **temporale** ale cadrului poetic, pe care se construieşte apoi întreaga structură a textului: „Fiind băiet păduri cutreieram/ Şi mă culcam adeş lângă izvor..." (M. Eminescu); „În portul vechi pogoară arborii numai noaptea" (Ion Vinea, „**Chei**").

FINALUL. Reprezintă secvenţa care închide textul poetic, fixând în memoria lectorului impresiile esenţiale ale acestuia. Ca dimensiuni textuale, delimitarea finalului este dificilă, depinzând de factori contextuali care nu permit o teoretizare precisă. Poate fi ultima strofă, ca în „**Glossa**" lui Eminescu (unde prezintă şi o simetrie perfectă cu incipitul) sau poate fi alcătuit numai din unu-două versuri, ca într-o morală de fabulă: „Aceasta între noi adesea o vedem/ Şi numai cu cei mari egalitate vrem." (Gr. Alexandrescu, „**Câinele şi căţelul**"). Finalul poate cuprinde şi un pasaj descriptiv, simetric unuia iniţial, permiţând o interpretare simbolică (de exemplu în „**Dăscăliţa**", de Octavian Goga).

Clasificarea curentă (Rodica Zafiu) este aceea de **final închis** („Strunele chitarei-s rupte/ Şi... romanţa s-a sfârşit!", I. Minulescu, „**Romanţă fără muzică**") şi **final deschis**, care poate fi **suspendat**, apărând ca o simplă oprire, o întrerupere a discursului poetic, sau **proiectat**, prelungind ideatica poeziei dincolo de închiderea textului: „Mai lasă-mă un minut./ mai lasă-mă o secundă. [...] mai lasă-mă un anotimp, un an, un timp." (Nichita Stănescu, „**Viaţa mea se luminează**").

SECVENŢA POETICĂ. Şir de imagini sau de scene care formează o unitate în textul literar, determinată de o structură tematică, motivică sau de ordin prozodic. Se integrează de obicei organic în structura textului poetic, corelată cu alte secvenţe, cu care se află în relaţii de opoziţie, de simetrie sau de recurenţă. Se pot da ca exemple tabloul ninsorii din prima strofă a poeziei „**Iarna**", de Vasile Alecsandri, adresarea directă a poetului către codru în poezia „**Revedere**" sau invocaţia magică a Cătălinei din poemul „**Luceafărul**". Delimitarea secvenţelor poetice în analiza literară facilitează înţelegerea textului şi constituie premise pentru o interpretare corectă şi nuanţată a semnificaţiilor. (***H.S.***)

Manualul ROSETTI

MIRCEA CĂRTĂRESCU

Poema chiuvetei

Mircea Cărtărescu creează imagini insolite ale evenimentelor obişnuite, animând obiectele printr-o stranie metamorfoză, plasându-le într-un univers imagistic de certă originalitate. În mod cu totul neobişnuit, apartamentul se animă de fiinţe ciudate: chiuveta, muşamaua, borcanul cu muştar, tacâmurile ude. Toate acestea fac parte dintr-o „natură moartă" pusă în mişcare pe nesimţite, în chip tainic, definindu-se ca părţi ale unuia dintre universurile transcendente posibile. Steaua din colţul geamului de la bucătărie, la care priveşte cu nostalgie chiuveta, reprezintă şi ea un alt univers, aflat extrem de departe, intangibil.

„**Poema chiuvetei**" reprezintă **mitul degradat al iubirii** într-o lume copleşită de obiecte, de vocaţia consumatoristă a omului modern. Prin reiterarea schemei epice a „**Luceafărului**" eminescian, chiuveta pare a fi o Cătălina care se îndrăgosteşte de un Hyperion transcendent: „într-o zi chiuveta căzu în dragoste,/ iubi o mică stea galbenă din colţul geamului de

la bucătărie/ se confesă muşamalei şi borcanului cu muştar/ se plânse tacâmurilor ude./ în altă zi chiuveta îşi mărturisi dragostea:/ stea mică, nu scânteia peste fabrica de pâine şi moara dâmboviţa". Invocaţia poetică adresată stelei emană puternicul magnetism erotic al chiuvetei: „stea mică, nichelul meu te doreşte, sifonul meu a bolborosit/ tot felul de cântece pentru tine, cum se pricepe şi el,/ vasele cu resturi de conservă de peşte/ te-au şi îndrăgit./ vino, şi ai să scânteiezi toată noaptea deasupra regatului de linoleum/ crăiasă a gândacilor de bucătărie.". Steaua, văzută astfel din lumea modernă a artefactelor fără valoare, devine un **Hyperion degradat**, care îşi risipeşte lumina pentru obiectele unei lumi fără strălucire, în medii ce conţin toate aceste resturi metalice, deşeuri ale unei lumi **kitsch**, surogate ale unei civilizaţii lipsite de spiritualitate.

Către final, tensiunea ideatică a poeziei se diminuează, figurând şi aspiraţiile banale ale stelei galbene, care iubeşte o „strecurătoare de supă/ din casa unui contabil din pomerania/ şi noapte de noapte se chinuia sorbind-o din ochi./ aşa că într-un târziu chiuveta începu să-şi pună întrebări cu/ privire la sensul existenţei şi la obiectivitatea ei.". Chiar plagiate după modele exemplare, cu reverberaţii cosmice, iubirile se consumă, totuşi, într-o lume devalorizată, ca nişte tranzacţii pur mercantile: „şi într-un foarte târziu îi făcu o propunere muşamalei." Un narator de ocazie în această scenă insolită devine „gaura din perdea": „eu, gaura din perdea, care v-am spus această poveste./ am iubit o superbă dacie crem pe care n-am văzut-o decât o dată.../ dar, ce să mai vorbim, acum am copii preşcolari/ şi tot ce a fost mi se pare un vis.". (*H.S.*)

ADDENDA

Eugen Simion, 1989

„... Mircea Cărtărescu dezvoltă acest stil colocvial şi parodic, mai amestecă o dată limbajele poeziei (de la cel cărturăresc la limbajul plin de oralităţile iuţi, munteneşti ale lui Geo Dumitrescu) şi fixează viziunea sa erotică pe fundalul unui Bucureşti fabulos, plin de aromele şi culorile Levantului şi sufocat de obiecte [...]. Poemele nu ocolesc, în fond, stările de graţie, singurătăţile, momentele de tandreţe şi chiar disperarea. Discursul îndrăgostit al lui Cărtărescu este variat, de la nota sarcastic-livrescă, parodică, el coboară la elegia directă. La lectură, simţim ecouri din Poe şi din poezia americană mai nouă. Autorul însuşi citează în poeme pe Pound, Wallace Stevens, Allen Ginsberg, reproduce limbajul eroilor lui Caragiale, dă numele prietenilor săi şi se adresează cititorului în stil voios şi insolent."

Manualul ROSETTI

TRAIAN T. COŞOVEI

Sunt şi eu un june

TRAIAN T. COŞOVEI (n. 1954). Poet format la Cenaclul de Luni al criticului Nicolae Manolescu, acumulând experienţele literare ale poeziei moderne, până la aceea a generaţiei '80, postmodernistă. Publică volume de versuri care exprimă însăşi evoluţia poeziei sale: **„Ninsoarea electrică"** (1979), **„Cruciada întreruptă"** (1982), **„Aer cu diamante"** (1982, volum colectiv, cu Mircea Cărtărescu, Florin Iaru, Ion Stratan), **„Poemele siameze"** (1983), **„În aşteptarea cometei"** (1986), **„Rondul de noapte"** (1987). **„Pornind de la un vers"** (1990) este un volum de critică literară.

„Sunt şi eu un june", din volumul **„Aer cu diamante"** (1982), este poemul tinereţii, în sensul pe care îl dădea James Joyce în **„Portret al artistului în tinereţe"** (**„The Portrait of the Artist as a Young Man"**): „Tu ai putea îndupleca o nouă eră glaciară – cu şarmul tău/ ai putea face ocolul pământului în optzeci de zile...". Puterea vârstei juvenile este fără limite: forţa vitală îl poate conduce pe tânărul angajat în cunoaştere în celălalt colţ al lumii. Junele nu diferă prea mult de vorbitorii din Piccadily Circus: „Eu aici sunt un june – un posibil/ coriolan drăgănescu încălecat pe o statuie de vorbe mici, lunecoase.". Vorba poetului este „lunecoasă", pierzându-şi repede consistenţa: el îşi construieşte singur o mică statuie de cuvinte, de pe soclul

căreia se contemplă, pentru a rămâne întipărit în conştiinţa eternităţii. Nemurirea se edifică prin această statuie de vorbe, straniu monument al nemuririi virtuale lăsat posterităţii. Poetul trăieşte prin vorbele lui, prin gândurile pe care le-a depozitat în minte, cândva, într-un timp revolut.

Viaţa literară este însă o împrăştiere continuă în infinitele detalii ale realului: „Şi trecut prin rubrici mondene. Prin cearşafuri cu monogramă./ Prin ghete cu capace,/ ori prin raza cavalerilor Apocalipsei.“. Cavalerii Apocalipsei, imaginaţi de Albrecht Dürer, se includ în tematica existenţei, ca un rău necesar. Referirea la versurile biblice: „După aceea, am văzut pogorându-se din cer un alt înger, care avea o mare putere; şi pământul s-a luminat de slava lui.“ („**Apocalipsa**“, 18, 1) exprimă aspiraţia poetului la puritate spirituală, la eliberarea de stările sufleteşti meschine, un **catharsis** care să-i cuprindă întreaga fiinţă. Omul poet trebuie să treacă pe sub furcile caudine ale existenţei pentru a surprinde eterna frumuseţe a lumii: „Prin ciur şi dârmon, –/ misionar al frumuseţii şi al fumurilor deşertăciunii...“.

Eul liric, incendiar, e ca o gură flămândă, descrisă în chip de târg devorator, suprarealist, acaparatoare: „Ca o gură cu mansarde flămânde./ Ca un lup ce revine la oile sale. La scufiţa inimii care bate văi şi lunci.“. Metaforele şi comparaţiile excelează prin plasticitate; „scufiţa inimii“ este chiar tărâmul enigmatic al sufletului, de unde emană celelalte sentimente, răspândite deasupra pământurilor virgine: ea „bate văi şi lunci/ lovindu-le cu sălbăticie peste gură/ peste botul lor de verdeaţă obraznică.“ Lumea, scoasă de sub un scut paradiziac, se dovedeşte sursă de inspiraţie poetică, un topos caleidoscopic, în jurul căruia se conturează întregul univers, cuvântul dobândind valenţe demiurgice: „Şi fiecare cuvânt de-al meu e un lac încărcat/ cu yacht-uri de plăcere –/ şi de gânduri ascunse/ înflorind în jurul gleznelor tale/ ca nişte brăţări de nelinişte.“. Poezia sau muza poetului determină o infuzie de gânduri împletite, ca nişte brăţări, în jurul gleznelor.

Junele poet, la vârsta ideală, este prins de valurile timpului, care îl propulsează tot mai departe: „Sunt şi eu un june, –/ O parte din viaţă o trăiesc în numele tău./ Dar tu dansezi/ tu bei limonadă – în urma ta,/ turnul din Pisa se-ndreaptă pe calea cea bună.“. Turnul din Pisa, simbol al unei lumi înclinate, construită pe baze strâmbe, se-ndreaptă, parcă sub influxul generator de viaţă şi de forţă, iar puterea spirituală îi determină pe zei să rămână tot mai departe: „Tu îi înflăcărezi şi pe zei. Şi tot tu le dai câte un pumn după ceafă./ În rinichi/ în ficat... În raţiunea lor de a exista./ În răsuflarea ta de alcool se îmbată toţi camionagii Sfântului Duh!“. Zeii înşişi pot fi demolaţi de această forţă imaterială ce poate duce la naşterea lumii sau la Apocalipsă. Iar „camionagii Sfântului Duh“ figurează vectorii purtători ai energiei vitale.

Miturile degradate ale lumii revin cu putere, iar poetul se transformă într-un cavaler al unei cruciade moderne: „Eu aici sunt un june. O balenă albă într-un estuar de linişte./ Un superstar –/ un cruciat al ideii sfinte de Coca-Cola. Şi de Blue-Jeans“. În această lume scăpată de sub control, el devine purtătorul noii idei de misionarism, dizolvat în marasmul realităţii nepăsătoare: „Un misionar al spaţiilor verzi, democratice./ Un obiectiv survolabil.../ Un individ/ adică nimic. O zecimală în cifra ta de afaceri./ Unul căruia i se recomandă întoarcerea la natură./ Şi motociclismul/ autostopul –/ şi budismul Zen. Adică nimic...// Sunt şi eu un june./ Hei, fraţilor, – uitaţi-vă şi la mine!...“.

Dintre elementele acestei lumi aflate în degringoladă, declanşatoare de războaie, – pentru că haosul, mişcarea browniană socială şi ideologică este prea mare –, putem remarca un nou misionarism, budismul Zen, Blue-Jeans, pletora „spaţiilor verzi, democratice“, loc de desfăşurare a mitingurilor de tot felul. Banalitatea lumii şi incapacitatea individului de a raţiona în deplină libertate, fiind condus de forţe oculte abstracte, fără nici o tangenţă cu binele individual şi general, rămân astfel teme dominante ale poeziei lui Traian T. Coşovei. (***H.S.***)

Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual

Ex. 3/ p. 39. Poezia optzecistă s-a constituit şi ca o formă de refuz faţă de uniformizare, faţă de anularea individului, fapt pentru care persoana poetului devine extrem de importantă, în jurul ei ordonându-se lumea.

Argumentaţi această observaţie, bazându-vă pe textul „**Sunt şi eu un june**", de Traian T. Coşovei.

În societăţile moderne, cuprinse de complexul masei informe de oameni, individul creator, poetul în cazul de faţă, este anihilat, fapt devenit deja o realitate. Un misterios **Big Brother** stabileşte sensul dezvoltării pentru toţi ceilalţi, care nu îşi pot hotărî singuri destinul. Progresul inevitabil, care face ca pământul să poată fi străbătut în lung şi în lat în câteva ore, era glaciară ce se anunţă ca o nouă formă de poluare a lumii, mijloacele de comunicare instantanee, prin Internet, în satul mondial, nu-l opresc pe poet să-şi afirme propriul eu: „Eu aici sunt un june – un posibil/ coriolan drăgănescu încălecat pe o statuie de vorbe mici, lunecoase", deschis oricăror compromisuri, trecut prin cronicile mondene şi prin evenimentele timpului său. Fiecare cuvânt al poetului este plin de reveriile lacurilor pline de yachturi, ţipă după splendoarea lumii, după turnul din Pisa, după gloria care dă un impuls zeilor, dar le distruge şi fragila fiinţă. Eul poetic trăieşte în lumea decrepită a simbolurilor zeului Nimeni: Coca Cola, jeans albaştri, spaţiile verzi, democratice, „estuarele" de linişte. Singurul lucru dorit de poet este să vadă un moment şi lumea că există, că nu a murit. Miturile degradate ale lumii moderne cuprind, într-o viziune de Gheenă, imaginea Zeului Automobil, domnind peste cimitire de maşini, a băuturii Coca Cola, a „ştiinţei voioase", care se laudă că poate rezolva multe dintre nevoile omului. ***(H.S.)***

ADDENDA

Nicolae Manolescu, 1982

„Întâiul de care îmi amintesc, din şedinţele de cenaclu, este Traian T. Coşovei, poet plin de spontaneitate, disponibil pentru formule diverse, melancolic sub o aparenţă de umor, profund sub o aparenţă de joc şi artificiu. De la primele versuri citite, mi-am dat seama că e un poet format, abia mai târziu am înţeles că scria relativ uşor, graţie unei fantezii curgătoare de imagini, într-atât poeziile lui păreau atât de clar conturate şi «lucrate». Coşovei e un sudic, friabil sufleteşte, instabil, influenţabil, sub înfăţişarea însă a unui nordic, blond şi cu ochi verzi, politicos, seducător şi diplomatic."

Ion Rotaru, 1987

„Traian T. Coşovei atrage atenţia prin uşurinţa cu care îi ies din condei jeturi de cuvinte, juxtapuneri frapante. El e un fantezist frondeur ascunzând melancolii pe care nu ni le poate spune direct."

FLORIN IARU

FLORIN IARU (n. 1954) scrie o poezie a bulversării tuturor datelor obişnuite ale realului, într-o invenţie imagistică luxuriantă, în volume care dau contur certei sale individualităţi: **„Cântece de trecut strada"** (1981), **„Aer cu diamante"** (1982, volum colectiv), **„La cea mai înaltă ficţiune"** (984), **„Înnebunesc şi-mi pare rău"** (1990).

Manualul ROSETTI

De-a waţi ascunselea

Poetul ia ca pretext, pentru iniţierea discursului poetic, criza de energie, cu repetate căderi de reţea în regimul trecut, revelând, prin inserţie intertextuală, din versurile lui Eminescu, imaginea unei lumi aflate în pragul decadenţei: „Criza energiei a alungat bulevardul 1 Mai/ la periferie./(N-auzi cântări, nu vezi lumini de baluri)/ Maşina 34, înhămată la şoferi singuratici,/ îşi câştigă existenţa./ În piaţa de flori a singurătăţii/ eu cânt o baladă/ la pianul mecanic.". Obiectele

simbolice, metafora „piața de flori a singurătății", balada mecanică exprimă solitudinea extremă a unei lumi incapabile să renască din ea însăși, să-și regăsească echilibrul pierdut.

Titlul poeziei relevă **confuzia semantică** a timpului, **minciuna oficială** devenită normă de viață, sațietatea unei stări false, de lume de mucava, dominată de sentimente prefabricate într-un laborator al trucării ființei umane. Dragostea comună, lipsită de viitor, mecanizată, transformând oamenii în „manechine fără viață", este sortită neantului, întunericului: „eu cânt o baladă/ la pianul mecanic/ femeii/ ce-a coborât în întunericul/ acestui de-a wați ascunselea./ Ea se sufocă fragilă/ în dragostea mea/ lipsită de viitor.". Femeia venită din altă lume coboară în planul terestru în speranța unei revitalizări energetice: „– Dă-mi energia electrică – suspină ea –/ dă-mi voltajul, dă-mi amperajul,/ dă-mi parfumul electrizat/ din care m-am coborât/ până la tine". Înșelată în așteptările sale, însăși femeia ideală se banalizează, părăsind repede această existență ternă: „Mașina 34 nechează ducând-o-napoi./ Ea/ de la geam/ nu știe vai dacă să mă regrete,/ nu știe vai dacă să râdă când mă vede urcat/ pe epava pianului din piața de flori."

Regretul iubirii ratate pare să fie împărtășit de lumea banală a străzii, ca un ecou preluat mecanic de automatismele existenței: „«Îți pare rău!» mă acuză un om albastru/ cu suflete de vânzare./ «Îți pare rău?» mă întreabă o femeie ruinată/ din dragoste pentru asfaltul autostrăzii./ «Îți pare rău!» conchid vidanjorii, sentimentalii,/ mânuind pompa, aspirând canalul,/ aruncând cu becuri uscate după cotoii îndrăgostiți...".

Lumea mecanică își urmează mersul ei înainte, ca un ansamblu programat la o existență ternă: „mai funcționează/ șurubul/ pinionul/ și piulița,/ mai bate/ roata mașinilor de cusut,/ se învârte cilindrul cu găuri,/ se aprinde motorul de la flacăra/ inimii mele –/ nu-mi pare rău.". „L'homme machine", ca în cazul unui Urmuz redivivus, este format din șuruburi, piulițe, pinioane, care determină mișcarea trupului. Omul suprarealist este cuprins de un tremur al acestor angrenaje tehnice, care-i determină mișcarea, mersul înainte. Se observă că Florin Iaru folosește artificii poetice relevante, scriind versurile în trepte, pentru a genera un anumit tumult mecanic al mișcării.

În fața deconspirării elementelor artificiale ale omului-mașină, lumea nu are nici o reacție, părând a fi totuși liniștită, deși ar mai exista o portiță de salvare, trăgând cortina peste o lume ostilă: "Prietenii mei dorm pe acoperișuri,/ prietenii mei dorm,/ dar ar putea/ depune ceva în acest sens./ Mai bine ajutați-mă/ voi, vidanjorilor/ tu femeie de autostradă/ tu albastrule somnambul/ ajutați-mă/ să trag această grea perdea/ a camerei mele/ peste viziunea mașinii 34/ înhămată la șoferi singuratici/ și care continuă continuă/ să-și câștige existența.".

Poezia se compune dintr-un set de imagini-simbol. Schimbarea imperioasă a unei lumi prăbușite în sine, al cărei semn este hârbuita mașină 34, poate încă să-l însuflețească pe omul mărunt, îi motivează pe vidanjorii sentimentali, care pot acumula o enormă dorință de purificare și de restabilire a sentimentelor trucate, în locul celor mecanizate la maximum; omul albastru poate deveni un simbol al lumii de dincolo de zare, aflată în așteptare, gata de a fi explorată, dornică să-și dezvăluie misterele.

În **„De-a wați ascunselea"**, legătura cu simbolismul bacovian, prin tematică, este evidentă, numai că, în acest caz, femeia cântând nebună la pian este afectată de criza de energie electrică, de „wații" consumați pe bulevardul 1 Mai. Vremea banală, a cratițelor și a revoluțiilor, nu poate transcende în irealitatea primordială, cuvintele pierzându-și valoarea simbolică în acest decor apocaliptic, format din pompe, becuri și vidanjori sentimentali.

Florin Iaru prezintă „piața de flori", simbol al unei lumi ruralizate chiar în plin centru al capitalei, asfaltul degradabil pe care se scurg toate substanțele poluante ale lumii, „becuri uscate", artefacte fără valoare ale energiei electrice, cilindrul cu găuri al mașinii, supus exploziilor și trepidațiilor extreme, femeile „de autostradă", mica locuință-închisoare de unde se poate observa această compoziție savantă a deșeurilor lumii tehnologizate. (***H.S.***)

Cum să dai în mintea copiilor

Eseul lui Florin Iaru a apărut în revista „**Dilema**", nr. 53/2003, în cadrul unei dezbateri pe tema „**Nevoia de joc**". Este deci un text nonficţional, dar tangent cu trăsăturile ludice ale poeziei lui Florin Iaru; autorul îşi expune opinii şi aspecte ale propriei experienţe în domeniul jocului, aici al jocurilor pe calculator. Articolul este uşor polemic, întrucât titlul, dacă ar avea sens interogativ, ar primi, fără prea multe eforturi de gândire, un singur răspuns, ce ilustrează disponibilitatea generală, de ce nu chiar spontană, a omului pentru joc: „**Să pui mâna pe calculator şi să-i tragi un joc!**". Florin Iaru este, evident, un om serios, care nu se dă însă în lături de la plăcerea de a se confesa pentru „păcatul" de a se juca, de „a da în mintea copiilor", chiar dacă această condiţie, de om serios, este contrazisă de întâmplări ce ar părea unora şocante: „Fac acelaşi lucru şi la serviciu, unde am bifat deja două amenzi usturătoare, o fac şi acasă, unde suport reproşuri legate de destinul şi cariera mea.". În faţa unui calculator însă „demonul cel neadormit nu mă lasă fără să execut două-trei mişcări ludice de *mouse*".

Componenta ludică este însă una intrinsecă omului. Pentru scriitor, sunt oameni care se joacă şi oameni care nu se joacă, la fel de bine cum există „oameni religioşi şi atei." Anecdotic, din categoria nejucătorilor au făcut parte şi unii şefi ai autorului: „Prima mea şefă era clar împotriva jocurilor… N-am simpatizat-o… Ultimul meu şef m-a ars cu două milioane. Poate că n-are umor… Dar am cunoscut şi nebuni jucători. Viaţa lor a devenit un poligon de încercare. Viaţa lor e în altă parte. Psihologii, sociologii şi moftologii au câmp deschis.".

Analogia cu oamenii religioşi este justificată şi se explică printr-o „componentă mistică într-un nucleu de bază al gândirii." Asemănătoare este şi o mistică anume a jocului, care care conduce la acelaşi grad de transfigurare a fiinţei. Scriitorul dă ca exemplu întâmplarea unei fete care a izbucnit în plâns de fericire când locuitorii virtuali ai oraşului dintr-un joc „**SimCity 2000**" au organizat o manifestaţie de mulţumire pentru modul perfect în care ea a condus oraşul. Omul este singura fiinţă cu vocaţia de a păşi în lumea virtuală, el însuşi fiind un conglomerat psihic de manifestări virtuale: „După părerea mea, oamenii sunt singurele fiinţe virtuale. Construcţiile intelectuale care îi conduc sunt virtuale. Existenţa lor, realitatea în care se complac sau pe care o domină sunt virtuale. Relaţiile, iubirile, urile – reveriile, obsesiile, credinţele – toate astea au o irealitate marcată.". Calculatorul oferă astfel tocmai spaţiul de compensare, în plan virtual, pentru frustrările cotidiene: „Dacă nu-ţi place lumea în care eşti, şi asta se întâmplă cel mai des, ai trei căi de ieşire din neplăcere: violenţa, resemnarea şi reveria."

În funcţie de aceste stări emoţionale se şi clasifică, de fapt, jucătorii. Femeile aleg de regulă jocuri destul de simple: „Tetris, Solitaire, Mahjong.". Bărbaţii sunt împătimiţi ai jocurilor războinice, ei „îşi pierd zilele şi nopţile răspândind creieri pe pereţi, capturând şi masacrând oraşele duşmane, eviscerând monştri din care sar bale verzui". Nu este însă nici aceasta o regulă, întrucât şi fetele pot ajunge experte în atacurile de tancuri şi de aviaţie, în jocuri de genul „Flash", „Fireworks" şi „Starcraft".

Autorul aduce, în final, un elogiu jocului pe calculator şi inteligenţilor creatori de scenarii ludice, atrăgând atenţia că şi pe aceste câmpuri de luptă pot fi victime ale prea împătimiţilor jucători, dependenţi de spaţiul virtual, în care pot rămâne captivi pentru totdeauna: „Se spune că, odinioară, chinezii obosiţi de atâtea chinezării se retrăgeau la sfârşitul săptămânii, în fumătorie, pentru o pipă de opiu. Şi se ştia, încă de pe atunci, că un mic procent, unu-doi la sută, nu vor mai ieşi niciodată de acolo.". (***H.S.***)

ADDENDA

Eugen Simion, 1989

„Florin Iaru (n. 1954) face parte din aripa bucureşteană a generaţiei '80. Este sentimental, ironic, inventiv, îi place să parodieze poezia, să sfideze retorica, amestecă limbajele şi, în genere, evită grandiosul, pateticul, sublimul. Modelele lui lirice (citim într-un articol) sunt I. L. Caragiale, Bacovia, Dimov, Mircea Ivănescu, „beat generation", Tzara, suprarealiştii, Nichita Stănescu şi „cam tot ce e bun". Citarea lui Caragiale nu este o glumă. Primul poem din volumul de debut (**Cântece de trecut strada**, 1981) este compus în stilul umoristic din **La Moşi**: juxtapunere de anunţuri publicitare, fragmente din limbajul străzii, adiţiune de obiecte, notaţii stenografice fără interes pentru organizarea şi sublimarea realului [...] Florin Iaru pune în această nouă **poetică a derizoriului** un suflet sentimental şi un spirit jucăuş, parodic, hotărât să ia totul în răspăr şi, în primul rând, poezia."

Manualul ROSETTI

ION STRATAN

A doua seară eram cu amicii

ION STRATAN (1955-2005). Poet. Face parte din aceeaşi generaţie nonconformistă a poeţilor optzecişti, care sfidează cuminţenia poeziei moderne şi atacă un anume conformism al acesteia, în volume de versuri incitante: „**Ieşirea din apă**" (1981), „**Aer cu diamante**" (1982, volum colectiv), „**Cinci cântece, pentru eroii civilizatori**" (1983), „**Lumină de la foc**" (1990). „**Lux**" (1993).

După cum menţionează Nicolae Manolescu în „**Bilete de papagal**", prefaţă la antologia „**Aer cu diamante**", apărută în 1982, „Ion Stratan are o mustaţă de palicar şi un zâmbet de fecioară. Inteligenţa îi e ascuţită, vie, străpungătoare: n-o foloseşte însă decât rareori spre a tăia sau lovi." La fel ca la ceilalţi poeţi, temele literare ale lui Ion Stratan sunt simple: chermeza de după terminarea unei munci de rutină, bucurii ieftine, idilizarea spaţiului în care se aşteaptă, precum în „**Deşertul tătarilor**", de Dino Buzzati, schimbarea la faţă a lumii. Realitatea comună nu este compusă decât din spectacole „panem et circenses", din mici excursii familiale, din tihna abulică a după-amiezelor simple, cu vagi amintiri ale aspiraţiilor înalte din „**Luceafărul**" eminescian, coborâte în banalitatea cotidiană: „beam câte-o bere, cerusem micii/ un cerc de stele împrejur/ deasupra cerc de stele/ Sat wam asi-mi s-a spus." O lume amorfă, construită din simboluri prăfuite, prilej de paradă pentru ocupaţiile banale, amestec de mistică orientală, livrescă, şi lipsă de ideal.

Încercările oficiale, puternic ideologizate, de formare a omului nou, nu au nici un rezultat, nu duc la ameliorarea condiţiei umane: „formula era sâsâită, se pare/ şi nu m-am văzut şi nu m-am supus/ şi n-am crezut că sunt eu/ în nici o oglindă, în nici un tablou/ zugrăvind germinarea homunculului nou". Idealul unui „om nou", puternic susţinut de propaganda oficială, este refuzat, imposibil: „Am lăsat două lemne la picioare de mese/ puse cruciş şi părând ne-nţelese// N-am putut să mai urc – un om sunt./ Să arunc lestul de tălpi la pământ./ Nu cred urcării spuse de-Acela/ Unde-i balonul, unde-i nacela?". Într-o lume închisă în sine, fără speranţă, o nouă înălţare nu mai e posibilă, lestul ce-l leagă pe om de materialitatea sa greoaie, degradabilă, fiind insurmontabil.

Omul devine clovn într-o astfel de realitate amorfă, schematică, de paradă, rostind formule ştiute pe dinafară: „Mi-au dat confetti şi farfurii/ E pur si muove să spun, iepuri vii/ Să scot din colţul gurii cu mâinile/ Ţinută să zâmbesc, să-nmulţesc pâinile." Minunea divină nu se mai împlineşte însă într-o lume înstrăinată, pierdută în uitare de sine, lipsită de credinţă. Omul devine un „cabotin saltimbanc/ Farseurul lui peşte şi-al vinului franc". Starea de frică este creată tocmai de incapacitatea de a mai regenera actele hierofanice primordiale: „mi-e frică, mi-e frică/ şi scot din năframă năframa mai mică".

Nostalgia originilor se simte totuşi în fluenţa banală a versurilor: „Dacă se află-unul va spune/ Amprentele mele sunt încă pe rune/ Rotulele mele lăsate să ţină/ Pe altul ce cade-n genunchi în grădină.". Lumea se întunecă, într-o imagine cu amestec de simbolism şi suprarelism, cu fiori ai Apocalipsei, o prevestire surdă a vremurilor ce vor veni, într-un final al revoltei: „Şi-nvârt lampionul, localul, tot, hâd/ Şi masa, tavanul şi sudui şi râd/ Mănânc tencuiala şi nota de plată/ Ce ştiu că o dată veni-va, odată". O sete organică de adevăr, de mântuire a lumii, se cere exprimată prin orice forme de expresie, prin orice mijloace de protest: „Înfricoşată, la miezul nopţii cu mierle/ Când, fără de veste, din râtu-i cu perle/ cel de jos, cel de sus/ bunul sau răul/ viul sau mortul/ viermele, mărul/ va grohăi Adevărul.". (*H.S.*)

Sugestii de răspunsuri la exerciţii din manual

Ex. 1/ p. 39. Poeţii generaţiei '80 se raportează la literatura anterioară în mod polemic şi poezia lor intră în dialog critic cu ea. Ilustraţi această trăsătură a poeziei optzeciste prin referire la **„Poema chiuvetei"**, de Mircea Cărtărescu, şi **„De-a waţi ascunselea"**, de Florin Iaru.

Temele poeziei optzeciste ţin de un decor suprareal, comparabil cu tablourile lui Salvador Dali. Obiectele micii gospodării, ale apartamentului-ghetou sunt considerate fiinţe, animate de o forţă obscură. Distincţia între uranic şi chtonic nu mai există în **„Poema chiuvetei"**: chiuveta iubeşte o stea de pe cer, confesându-se muşamalei şi borcanului cu muştar. Dar steaua de pe cer, un Hyperion al lumii celeste moderne, se îndrăgosteşte de o strecurătoare de supă, lucru absolut derizoriu şi ridicol în acelaşi timp. Rezultatul nu este decât unul singur, în maniera lui Dinu Săraru, care alătură elemente incompatibile, „craţiţa" şi „revoluţia": „gaura din perdea", naratorul insolit care a spus această poveste, se priveşte din depărtarea anilor trecuţi, acum ea însăşi având copii, după ce iubise o Dacie de culoare crem.

Ex. 4/ p. 39. Secvenţe ale realului derizoriu, evenimentul cotidian lipsit de „poezie", viaţa imediată, absurdă şi apăsătoare reprezintă substanţa creaţiei optzeciste.

Descoperiţi aceste elemente de conţinut poetic în poeziile **„De-a waţi ascunselea"**, de Florin Iaru, şi **„A doua seară eram cu amicii"**, de Ion Stratan.

În **„A doua seară eram cu amicii"**, Ion Stratan surprinde un tablou caragialian: bucureşteanul Mitică este înnoit cu alte haine, dar stă tot în faţa unui beri, visând cu voce tare, „sâsâită", la alte lumi, călătoria spre marginea universului, ca a lui Hyperion din **„Luceafărul"**, „un cerc de stele împrejur/ deasupra cerc de stele", făcându-se „într-o învălmăşeală de vorbe, pahare." „Homunculul nou", al erei „moderne", se află într-un decor anost, cu două picioare de mese „puse cruciş", într-o senzaţie de sufocare maximă, în care chiar evadarea promisă către înalt este imposibilă: „Unde-i balonul, unde-i nacela?" În aşteptarea unui alt moment de a depăşi realul, participantul la ritualul bahic muşcă tencuiala lumii, până când esenţial va deveni „bunul sau răul/ viul sau mortul,/ viermele, mărul/ va grăi Adevărul.". (*H.S.*)

ADDENDA

Eugen Simion, 1989

„Ion Stratan face o poezie de cunoaştere (în terminologia veche a criticii) şi reia un număr de simboluri, arhetipuri deja trecute prin poezie: oul, oglinda, nunta cosmică, geneza, Cuvântul, apocalipsa... Ele intră, în poem, în combinaţie cu formele negative ale realului. Tehnica este de a raporta pe cele din urmă la cele dintâi şi de a fixa liric o stare de spirit în raport cu lumea de obiecte din afară. Poetul refuză tonurile direct confesive, biografismul. El îşi „moşeşte" îndelung gândul înainte de a-l trece pe hârtie. Şi **moşeala** constă, în a prinde, în stil mozaic, imagini din universuri diferite într-un discurs care refuză linearitatea, coerenţa vechii poezii."

ROGER CAILLOIS

Jocurile şi oamenii

ROGER CAILLOIS (1913-1978). Scriitor şi antropolog francez. Autor de eseuri asupra miturilor sociale şi intelectuale: **„Mitul şi omul“** (1938), **„Omul şi sacrul“** (1939), **„Poetica lui Saint John-Perse“** (1956), **„Arta poetică“** (1958), **„Jocurile şi oamenii“** (1958).

Roger Caillois consideră jocul o activitate umană, complexă, cu o motivare biologică şi psihică greu de argumentat. Jocurile, diverse, extrem de numeroase, nu pot fi clasificate cu uşurinţă: „Multitudinea şi varietatea infinită a jocurilor te face la început să pierzi nădejdea de a descoperi un principiu al clasării lor care să permită repartizarea tuturor într-un număr mic de categorii bine definite“. Nu se pot opune, afirmă scriitorul, jocurile de cărţi celor de îndemânare, nici jocurile de societate celor de pe stadion.

După multe tatonări ale câmpurilor de clasificare a jocurilor, Roger Caillois identifică patru concepte cuprinzătoare, în sfera cărora se pot grupa formele umane de manifestare ludică: competiţia, norocul, simulacrul şi vertijul. Jocurile pot fi clasificate, astfel, în patru categorii, folosind, pentru denumirea lor, termeni din limba greacă: AGÔN (competiţie), ALEA (noroc), MIMICRY (simulacru) şi ILINX (vertij). Jocurile au, potrivit acestor categorii, o trăsătură comună: fotbalul, biliardul, cursele, şahul sunt competiţii; rişca, ruleta, pariul sunt jocuri de noroc; joaca de-a piraţii este un simulacru; unele jocuri, căluşeii, valsul, provoacă o stare organică de vertij, tocmai pentru că asta se urmăreşte. După angajarea mai puternică, prin forţă şi mişcare, sau mai liniştită în joc, Roger Caillois clasifică jocurile, în fiecare categorie, şi după limitele umane de angajare şi de manifestare. Dacă jocurile se bazează pe improvizaţie, pe încercarea de a provoca râsul, vacarmul, gălăgia, se situează în categoria numită **paidia**. La capătul opus se află o altă tendinţă, aceea de a pune în calea jucătorilor reguli arbitrare, fără nici o legătură cu logica, solicitând eforturi mai mari de concentrare, răbdare şi ingeniozitate, situaţie pe care Roger Caillois o denumeşte **ludus**.

Scriitorul francez propune, în finalul acestei argumentări, una dintre cele mai originale şi mai complete clasificări a jocurilor:

REPARTIZAREA JOCURILOR				
	AGÔN **(competiţie)**	**ALEA** **(noroc)**	**MIMICRY** **(simulacru)**	**ILINX** **(vertij)**
PAIDIA vacarm agitaţie hohote de râs	curse } lupte } neordonate etc. } atletism	alabala rişca	imitaţii copilăreşti jocuri de iluzie păpuşă, panoplii mască travesti	lupte de copii căluşei scrânciob vals
zmeu solitar	box biliard scrimă dame	pariu ruletă		atracţii de bâlci
pasienţe rebus LUDUS	fotbal şah competiţii sportive în general	loterii simple, compuse sau reportabile	teatru arta spectacolului în general	schi alpinism trapez

JOHAN HUIZINGA

Homo ludens

Natura şi importanţa jocului ca fenomen de cultură

JOHAN HUIZINGA (1872-1945). Istoric, filozof şi scriitor. După ce a absolvit gimnaziul în Göniger, face studii de indogermanistică şi istorie la Universitatea din Groningen. Scrieri de istorie a culturii şi de filozofie a istoriei: „**Amurgul Evului Mediu**“ (1919), „**Erasmus**“ (1924). Este autorul unei lucrări de referinţă în teoria jocurilor, „**Homo ludens**“ (1938).

În primul capitol din „**Homo ludens**“, Johan Huizinga analizează condiţiile istorice, antropologice şi culturale în care au apărut jocurile, ca manifestare ludică atât în lumea animală, cât şi în cea umană. Ipoteza de la care porneşte Huizinga este incitantă: „Jocul este mai vechi decât cultura, pentru că noţiunea de cultură, oricât de incomplet ar fi ea definită, presupune în orice caz o societate omenească, iar animalele nu l-au aşteptat pe om ca să le înveţe să se joace. Ba chiar se poate afirma, fără risc, că civilizaţia omenească nu a adăugat nici o caracteristică esenţială noţiunii generale. Animalele se joacă întocmai ca şi oamenii.“. Mai mult, există o similitudine frapantă între jocul oamenilor şi al animalelor: „Toate trăsăturile fundamentale ale jocului sunt prezente şi în cel al animalelor. Nu avem decât să urmărim joaca unor căţeluşi, pentru ca să identificăm în vesela lor zbenguială toate aceste trăsături. Căţeluşii se invită unii pe alţii la joacă printr-un soi de atitudini şi gesturi ceremoniale. Respectă regula că nu trebuie să-i muşte de urechi pe camarazii lor de joacă. Se comportă ca şi cum ar fi înspăimântător de răi.“.

Diferenţele încep să apară, pentru eseist, în momentul când se caută justificări de ordin fiziologic şi psihologic pentru cele două tipuri de comportamente, similare în acest punct iniţial. Lucrând cu repere psihologice, motivaţia jocurilor se diferenţiază. Pentru animale, jocul este instinctual, aproape inconştient, pe când omul, aflat în diverse grade de elevaţie spirituală, îmbină acest dat al condiţiei biologice cu misterul dorinţei de cunoaştere şi cu multiple finalităţi sociale: descărcarea unui surplus de forţă vitală, nevoia de destindere, pregătirea pentru viaţa serioasă viitoare, tendinţa de a domina sau de a evita căile dăunătoare, autoconservarea simţului personalităţii.

Huizinga îşi continuă detaliile analitice ale jocului sub formă de întrebări, tot atâtea supoziţii asupra impulsurilor misterioase ale jocului. Întrebarea esenţială, pe care nu o lămureşte nici comparaţia jocului uman cu cel al animalelor, este aceea privitoare la cauza şi scopul jocurilor, punct de plecare şi finalitate a unei complexe îndeletniciri umane. Fiind incluse într-un eseu, care nu dă răspunsuri definitive, ci ridică în primul rând întrebări, explicaţiile, sub semnul parţialităţii, uneori chiar al confuziei, se decelează în noi întrebări: ce este „hazul“ jocului, de ce ţipă de plăcere sugarul, de ce se dedă patimii jucătorul, de ce competiţia sportivă împinge lumea la delir, tot atâtea ferestre deschise către un orizont inefabil, plin de plăceri şi de mister. Răspunsul pe care îl dă Johan Huizinga este unul simplu: „Natura – pare să spună mintea logică – ar fi putut să le dea progeniturilor sale toate acele funcţii folositoare – descărcarea energiei de prisos, destinderea după încordare, pregătirea pentru cerinţele vieţii şi compensarea pentru ceea ce nu s-a realizat – şi sub forma unor practici şi reacţii pur mecanice. Dar nu: ea ne-a dat Jocul, cu încordarea lui, cu bucuria lui, cu «hazul» lui.“. (***H.S.***)

Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual (CORINT 2)

Ex. 4/ p. 50. Explicați în ce constă distincția pe care o face Johan Huizinga în primul alineat al textului.

Jocul este mai vechi decât cultura, pentru că el face parte dintr-o realitate preistorică, arhaică. Jocul se naște odată cu apariția vieții pe Pământ, existând un „joc" al ființelor vii, al animalelor din Triasic sau Jurasic sau din orice altă perioadă a lumii. Jocul devine congruent cu viața, cu nevoia de a stabiliza gradientul biologic.

Ex. 4/ p. 63. Recunoașteți „modelul" din imagine, parodiat de Rick Meyerowitz?

Parodia se referă la **„Mona Lisa"**, de Leonardo da Vinci. De data aceasta, ființa este reprezentată printr-o maimuță, aluzie poate la teoria lui Darwin sau încercare de a demonstra că omul este încă un antropoid, care nu a trecut prea mult de stadiul de ființă primară. ***(H.S.)***

Manualul ROSETTI

Jocul și poezia

Johan Huizinga stabilește, în **„Homo ludens"**, legături firești cu fiziologia, psihologia, istoria, arta, poezia. „Jocul, spune autorul, este o acțiune care se desfășoară înlăuntrul unor anumite limite de loc, de timp și de sens, într-o ordine vizibilă, după reguli acceptate de bună-voie și în afara sferei utilității sau necesității materiale. Starea de spirit a jocului este cea a distragerii și a extazului, fie sacru, fie doar festiv, indiferent dacă jocul e consacrare sau divertisment." Jocul are o componentă sacră, de înălțare spirituală și, de aceea, poezia se înscrie în mod firesc în activitățile ludice ale omului: „Este aproape cu neputință de tăgăduit că din această sferă a jocului fac parte, în mod ca și firesc, toate activitățile creației poetice: împărțirea metrică sau ritmică a cuvântării vorbite sau cântate, găsirea de rime sau asonanțe nimerite, ascunderea înțelesului, construcția artistică a frazei.".

Indiferent dacă jocul literar duce la construcția unei opere cu viziune mitică, dacă este dramatică, epică sau lirică, scopul lui este unul singur: de a trezi imaginația, de a capta atenția lectorului, prin emoția creată, prin empatie. Pentru a argumenta corelațiile jocului cu poezia, Huizinga folosește noțiunea de „emulație", pusă în seama eroului operei literare, care trebuie să îndeplinească o sarcină „neobișnuit de grea, în aparență imposibilă", să se angajeze într-un conflict, să apară „sub o deghizare", să poarte cu el o taină, fapte ce îl apropie de jocurile sacre, ce se dezvăluie numai inițiaților. Ideea de mască semnifică cel mai bine ritualurile arhaice, după care omul este o mască, o formă de reprezentare a realității primordiale.

Poezia arhaică poartă în sine ideea de competiție, de turnir al inițiaților, îndeosebi în dezlegarea creațiilor enigmistice, care probează înțelepciunea câștigătorilor. Luptă enigmistică, în această interpretare, poezia presupune, fără doar și poate, existența unui cerc de inițiați. Simbolurile pe care le impun competiția și poezia sunt deopotrivă sacre și artistice. De cele mai multe ori, poezia presupune prezentarea unei realități sacre existente doar sub formă ermetică în lumea profană. Poezia se exprimă prin imagini deosebite de cele obișnuite, tocmai pentru că vizează o altă realitate, prin transfigurare artistică. Efectele poeziei se bazează, așadar, tocmai pe capacitatea de a transcende universul banal, de a-l recompune în versuri accesibile imaginației vizuale a omului.

În cazul poeziei, limbajul este plastic, mereu nou, rezultat din sporirea expresivității artistice a cuvintelor, din capacitatea lor infinită de a se combina în figuri de stil, de a produce imagini inedite, spre deosebire de limbajul cotidian, care nu are în vedere în primul rând plasticitatea exprimării, ci eficiența și pragmatismul acesteia. Poezia are rolul de a dezvolta

limbajul artistic, de a-i conferi noi valori semantice, de a sensibiliza ființa umană, formându-i o altă viziune, mai profundă, asupra lumii. Imaginile poetice se combină, în spațiul imaginar, ca într-un joc, cu reguli date de inspirația creatoare, care au tocmai rolul de a descoperi noile fațete ale lumii, de a le recompune, fără a eluda misterele profunde ce potențează actele de cunoaștere. Rolul sacru al poeziei îndeplinește o funcție totemică, generalizatoare, stabilind punți de legătură cu universul arhaic, cufundat în uitare în lumea contemporană, suficientă sieși. Jocul poeziei devine, în acest context, un **regresus ad infinitum**, lărgește granițele lumii, conferă elevație spiritului, stabilește conexiuni cu faptele originare. **Jocul de-a poezia** devine un **joc atemporal**, o metaforă a lumii extinse în spațiul imaginar, a lumii care se află deasupra realității și cunoașterii obișnuite. Această lume poate fi definită ca **supraunivers**, ce le conține pe toate celelalte. Poezia permite accesul, pe o filieră transcendentă, tocmai în această lume fascinantă. (*H.S.*)

Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual

Ex. 4/ p. 25. Despre studiul lui Huizinga s-a spus că a reabilitat „demnitatea jocului" în cultură. Explicați această afirmație.

„Demnitatea jocului" este dată de importanța pe care Johan Huizinga o acordă, prin studiul său, acestui fenomen social atât de complex, situându-l printre actele culturale de mare valoare. Jocul este văzut ca un fenomen integrator de sugestii din diversele domenii ale culturii, de la întrecerile sportive și inventivitatea spiritului până la evaluarea artei literare prin prisma jocului de cuvinte, prin exercițiul ludic al figurilor de stil și al imaginilor artistice, așa cum se arată și în analiza de mai sus.

Ex. 6/ p. 25. Demonstrați că textul lui Johan Huizinga ilustrează dualitatea științific/ literar.

Stilul folosit de Johan Huizinga este specific lucrărilor științifice, cu particularitatea că, aici, dobândește libertatea de exprimare proprie eseului, specie în care ideile științifice dobândesc expresia plastică a exprimării literare. În eseu, cele două registre stilistice sunt interferente: ideile științifice se exprimă într-o formă elevată, în care abordarea riguroasă a subiectului este, în fond, o prelungire a imaginației literare. Științificul și literarul reprezintă astfel alte două părți ale principiului dual, reprezentat de **coincidentia oppositorum**, al contrariilor care se atrag, împlinindu-se reciproc: stilul științific, mai exact, dobândește plasticitate și atractivitate prin exprimarea plastică, literară. Între ambele domenii trebuie găsită o punte de corespondență, iar această soluție se construiește nu fără dificultate, prin punerea în mișcare a inventivității gândirii umane.

Ex. 7/ p. 25. Distingeți mijloacele literare la care recurg cei doi autori în eseurile lor. Țineți cont de următoarele caracteristici ale eseului: bază documentară asimilată; tensiune emoțională a spiritului; efect de surpriză, de noutate; incitarea la meditație a cititorului.

Fiind studii științifice cu pronunțat caracter eseistic și speculativ, în care argumentarea apelează, în dese rânduri, la plasticitatea expresiei literare, în cele două lucrări se întâlnesc numeroase aspecte de exercitare diversificată a mijloacelor literare. Surprinzătoare la Roger Caillois este suprafața imensă pe care autorul acționează în clasificarea jocurilor, bazată pe competiție, noroc, simulacru și vertij. Cuvintele folosite sunt în special din limba greacă: **agôn, alea, mimicry, ilinx**, având o mare capacitate de sugestie prin însăși patina lor etimologică, relaționată cu trăsăturile specifice ale fiecărui joc. Johan Huizinga folosește limbajul eseisticii literare, apelând la istoria mitică a lumii și folosind exemple ilustrative din legendele preistorice sau din literatura modernă.

Efecte literare memorabile rezultă și din tensiunea emoțională a jocului, subliniată în ambele lucrări, dedusă din tipologia intrigii folosite. La Roger Caillois, în jocurile de competiție starea emoțională este generată de întrecerea între doi sau mai mulți oponenți, în jocurile de noroc de zeița Fortuna, a destinului, în jocurile de simulacru de capacitatea de a „mima" o situație precisă, în timp

ce în jocurile de vertij starea emoţională e generată de ansamblul situaţiilor carambolești. În cazul lui Huizinga, tensiunea se acumulează treptat, prin descoperirea treptată a unui scenariu psihologic, cultural, sportiv, bazat pe reguli precise, sau a unei realităţi mitice. Simultan, aici intervine o adevărată prăpastie între înţelegere şi faptul generator de sacru. Efectul de surpriză, de noutate, constă în dimensiunea jocului, în capacitatea sa de a impresiona de fiecare dată. Incitarea la meditaţie a cititorului este, în cazul lui Caillois, dată de această clasificare incompletă, în timp ce, în cazul jocului literar şi ştiinţific al lui Huizinga, provine din trimiterea permanentă la arhaitate şi la sacralitate.

Ex. 8/ p. 25. Aplicaţi ceea ce aţi descoperit în legătură cu specificul eseului pentru a explica următoarea afirmaţie: „Eseul nu asediază metodic, ci numai seduce şi învăluie ideea." (Adrian Marino).

Eseul este o compoziţie cu o structură mai liberă şi un anume grad de spontaneitate, prin care sunt enunţate maxime sau idei literare deosebite. El este, aşa cum arată şi numele, doar o „încercare", o aproximare a universului total, tentativă nevalidată în multe cazuri. De aceea, ideea nu este asediată metodic, nu e pusă pe tapet, ci doar învăluită, privită din mai multe unghiuri, sub mai multe aspecte, unele sub semnul asociaţiilor de moment. Ideea atrăgătoare, incitantă, are supremaţie în cazul eseului.

Pentru un eseu este importantă enunţarea unei ipoteze, a unei teorii, care se cere verificată, pusă la punct, perfecţionată, cântărită sub toate aspectele. Ideea este centrul în jurul căruia se învârte eseul, iar „învăluirea" este abia perceptibilă, neobturând spaţiile gnoseologice ale discreţiei inefabile.

Ex. 1/ p. 25. Puneţi observaţia lui Paul Valéry despre natura poeziei în relaţie cu ultima parte a textului lui Huizinga.

„Este o eroare contrară naturii poeziei, şi care ar ucide-o chiar, să pretinzi că fiecărui poem îi corespunde un sens adevărat, unic şi conform sau identic cu câteva gânduri ale autorului." (Paul Valéry, în volumul **„Scriitori francezi"**, 1978)

Sensul poemului nu trebuie stabilit o dată pentru totdeauna: acest fapt ar constitui pretextul pentru crearea unei „opere închise", susceptibilă de o unică interpretare. Raţiunea artistică a unui poem este de a fi, de fiecare dată, nou, de a schimba ceva în imaginaţia cititorului, de a induce o stare de spirit cu totul diferită de cea anterioară, şi diferită de la o persoană la alta.

Remarca lui Huizinga este similară: „Ceea ce face cu imaginile limba poetică este un joc. Ea le clasează în serii elegante, introduce în ele taine, aşa încât fiecare imagine constituie dezlegarea unei enigme." Enigma textului este mereu o încercare a cititorului, ce trebuie pusă în evidenţă.

Ex. 2/ p. 25. Extrageţi din ultima secvenţă a textului lui Huizinga cuvântul care ar exprima cel mai bine esenţa poeziei.

Cuvântul vizat este „taina", „enigma" poeziei: „Ceea ce face cu imaginile limba poetică este un joc. Ea le clasează în serii elegante, introduce în ele taine, aşa încât fiecare imagine constituie dezlegarea unei enigme." Sensul poeziei este de a nu aplatiza textul, ci de a-l transforma într-o suită de imagini mereu proaspete, incitante la interpretare. Pentru că, în mod implicit, orice poezie este „o exprimare în imagini." Limba poetică devine o adevărată artă, o modalitate prin care se pot extrage, ca dintr-o sferă semantică totală, esenţele ultime ale cuvântului.

Ex. 3/ p. 25. Daţi o definiţie a lui **homo ludens**, referindu-vă la literatură.

Homo ludens este, în antropologie, specia umană creatoare, prin vocaţie şi prin plăcerea imensă a creaţiei, astfel încât aceasta devine un joc superior al spiritului. De aceea, se impune, din această perspectivă de interpretare, distincţia între **jocul gratuit**, superficial, limitat la entuziasmul şi la plăcerile momentului, şi **jocul serios**, mereu reluat şi condus către ţinte superioare. Jocul grav, al profunzimilor gândirii, nu are o finalitate imediată, măsurabilă pragmatic, ci aspiră la un scop în care să se afle un nou început, continuat de acelaşi actor al jocului. Homo ludens este predispus la înnoiri, la cercetare continuă în orizontul jocului, pentru el neexistând limite. Ideea este de a trece dincolo de „poarta" unui joc, după care se intră într-o altă cameră, o altă filă a universului, mereu nouă, schimbată. (***H.S.***)

Concepte operaţionale

ESEUL. Este un concept proteic, cu o mie şi una de feţe, după cum afirmă Adrian Marino în **„Dicţionarul de idei literare"** (Editura Eminescu, Bucureşti, 1973), aflat în expansiune continuă, mereu predispus la înnoiri. Eseul a avut, de-a lungul timpului, înţelesuri diferite. Prima şi cea mai banală accepţie este aceea de **examen, probă, verificare**. Montaigne vorbeşte despre **„l'essay de mes facultez naturelles"**, iar cu trimitere etimologică la cuvântul latinesc **exagium**, „cântărire" la figurat, „examen precis, natural". Un alt sens pe care îl dă Montaigne noţiunii de eseu este de **„experienţă"**, vorbind despre **„Les essais de ma vie"**, în sensul de „s'éprouver" („punere la încercare"), „enquerir" („câştigare de experienţă"). Un alt sens al eseului presupune, în mod implicit, noţiunea de **gustare**, de la **saggio**, **assagiare**, „a gusta" adică. Eseul devine o hrană spirituală pentru suflet, pentru entitatea fiziologică a omului. Sensul pe care îl dă Montaigne noţiunii de eseu este acela de „încercare", de experienţă unică; nu întâmplător, în franceză, există expresiile **„coup d'essai"**, **„manière d'essay"**. Variatele tipuri de eseuri se dezvoltă în mod diferit în epoca iluminismului: pentru a exemplifica, eseului literar i se acordă doar unsprezece rânduri în **„Enciclopedia"** lui Diderot şi D'Alembert, în timp ce eseului ştiinţific (**„În chimia metalurgică"**) zece pagini complete. Eseul defineşte, în această accepţie, o încercare analitică, bine structurată, de construire a lumii; un astfel de subiect dificil este preluat de Abraham Cowley în **„Discourses by Way of Essays"** (1668), iar eseul devine o cale de explorare a unui spaţiu necunoscut (în engleză **„way"**= drum). De-a lungul timpului, s-au scris adevărate eseuri filozofice şi istorice, de către Locke, Leibniz, Hume, Voltaire. **„Essay Concerning Human Understanding"**, **„Nouveaux essais sur l'entendement humain"**, **„Essai sur les mœurs et l'esprit des nations"**.

Eseul tratează cele mai diverse teme şi acoperă arii vaste ale cunoaşterii umane, luând forma tratatului filozofic sistematic (Maine de Biran), a studiului istoric (Guizot, Macailay), a studiului critic-literar (Paul de Bourget). George Lukacs defineşte noţiunea de eseu în **„Die Seele und die Formen"**: „El pleacă de la detalii particulare pentru a trece în curând la generalităţi". Ţinta eseului este „adevărul", un adevăr sui-generis, reflectând o situaţie contradictorie. Eseul se caracterizează printr-un anume subiectivism care aparţine, în ultimă instanţă, cititorului. Eseul reflectă, într-o mare măsură, personalitatea autorului; referitor la acest lucru, Montaigne afirma **„c'est moy que je peinds"** sau Cowley că un eseu este **„of myself"**. Eseul presupune o reflectare a universului exterior, material, cognoscibil sau incognoscibil, în lumea internă a intelectului. Metoda eseistică presupune un punct de comunicare între concept şi intuiţie: aşa se întâmplă în cazul lui **„Pseudokynegeticos"**, de Odobescu, sau **„Le Paysan de Paris"**, de Louis Aragon. Eseul presupune un anume scepticism, creând un **„ordo idearum"** şi un **„ordo rerum"**. Eseul este anticlasic din punct de vedere al construcţiei sale, permiţând o mare libertate de abordare tematică şi de tratare compoziţională şi stilistică. Spontaneitatea eseului se observă tocmai din libertatea construirii imaginilor proprii specifice spiritului dornic de transcendere a realităţii banale.

Metoda eseistică este ipotetică, posibilă, provizorie, alternativă, individuală: „Am scris un eseu, adică o ipoteză" se spune adesea. Eseul presupune o deschidere a orizonturilor; se poate crea şi un joc de cuvinte: el presupune **mostración**, nu **demonstración**. Pentru eseu o armă importantă rămâne ironia; presupune în acelaşi timp o repulsie antidocumentară şi antierudită, uzând în genere de nuanţe explicite. Eseul înseamnă a ajunge mai aproape de esenţa transcendentă şi atemporală a fenomenelor, printr-o formă deschisă, fără cadre fixe, urmând un mers sinuos şi imprevizibil uneori al demonstraţiei. Eseul deschide paranteze, permite anumite soluţii, nu închide căile către „lumea totală" a fanteziei, virtuală sau mai puţin virtuală. Pentru definirea metodei sale, Montaigne foloseşte termeni ca **rapsodie, marqueterie mal jointe, fagotage, farcissure, fantaisie, inventions, verves, resveries, songes, revasseries.** Eseul presupune o notă de noutate, având un statut semiliterar. G. Călinescu scria despre cunoscutele sale **„Impresii asupra literaturii spaniole"**: „Nu ofer un studiu asupra literaturii spaniole, ci o operă literară de speţa eseului". Scrierea eseistică are o anumită unitate: un eseu bun trebuie scris frumos, în timp ce un eseu prost nu are astfel de calităţi. Adevăratul eseist este „un mare senior al spiritului". Eseul poate presupune şi anumite distincţii între diferitele specii, dar şi confuzii în definirea şi clasificarea acestora, mergând până la asimilarea eseului de către literatura propriu-zisă: există **romane-eseu, nuvele-eseu, anticipaţii-eseu**. Eseul în roman creează o anume „lirică eseistică", un „Essaycosmos in Romancosmos", fiind întâlnită de la Samuel Butler, Aldous Huxley până la Italo Svevo şi Thomas Mann. Dihotomia între cele două specii, **eseul filozofic**, teoretic şi **eseul de critică literară**, este tranşantă. Se mai poate vorbi de moda eseului, considerat „panaceul studiilor literare, indiciu suprem de

subtilitate şi distincţie" (Adrian Marino), de adevăratul şi falsul eseu, de influenţa estetismului superficial („Künstlerei") asupra unor astfel de compuneri literare.

Eseul contribuie la formarea unui nou mit literar: acela de liant între celelalte specii, ca un panaceu al studiilor literare. Robert Musil afirma, în acest sens: „În epoca noastră, manifestarea teoretico-eseistică este mai însemnată decât cea artistică". Eseul nu este „anacronic", ci accepţiunea sa este, mai ales, modernă. Se poate face, în ultimă instanţă, deosebirea între falsul eseu şi adevăratul eseu, eliminându-se, în cazul ultimului, falsul estetism („Künstlerei"). Deşi stă sub semnul inspiraţiei spontane, alerte, mereu inventive, eclatante, eseul de valoare nu este supus efemerităţii. Efemeridele jurnalistice, preţiozitatea, stilul abscons, haosul sunt, în general, antieseistice şi perisabile. (*H.S.*)

Manualul ***ROSETTI***

OVIDIU VERDEŞ

Muzici şi faze

Fragmentul de faţă, dintr-un roman incitant, publicat în două ediţii, în anii 2000 şi 2003, distins chiar cu Premiul pentru Debut al Uniunii Scriitorilor, evocă, într-o schemă narativă cunoscută, întâmplări din vremea copilăriei, situate, ca în toată literatura amintirii, într-o atemporalitate benefică: „Doamne, cât timp trecuse de atunci! Nu cred că aveam mai mult de patru ani, era pe vremea primei mele şederi aici, înainte să trebuiască să mă car la bunică-mea." Ca în scrierile tipic memorialiste, ieşind din segmentul atemporal al copilăriei, oamenii se maturizează, trec uneori prin insolite procese de metamorfoză, devin de nerecunoscut, aşa cum se întâmplă şi cu personajele evocate aici, care au trecut de vârsta copilăriei: „Pe prietenii ăştia ai lor mi-i aminteam vag la faţă, pentru că îi văzusem din ce în ce mai rar după aceea, nu prea mai veneau, că erau ocupaţi până peste cap. Crăcănel parcă auzisem că se aruncase de la etaj, acum câţiva ani, că şi el era alcoolic în ultimul hal.".

Viaţa unor astfel de personaje, închise în spaţiul monoton al oraşului, decurge predictibil: „Şi dacă mai veneau, nu mai stăteau târziu: veneau la masă, stăteau de bârfe, începeau să vorbească cu termeni din ăia medicali, şi pe la opt se cărau să prindă filmul.". Imaginea vieţii de cartier este ilustrată într-o manieră neorealistă, în stilul filmelor lui Fellini. În fond, oraşul este un sat mai mare, lipsit însă de misterul acestui spaţiu şi de posibilitatea ca oamenii să se cunoască unul pe celălalt. De aceea, chiar întemeiată în edificii urbane, viaţa este anostă, clădită în jurul unor mărunte preocupări, tot provinciale, vechi şi acestea de când lumea, întâlnite şi în „**Doamna Bovary**", de Flaubert, iar singura consolare rămâne cinematograful sau televizorul, prin intermediul cărora oamenii observă suferinţele şi sentimentele umane, mereu aceleaşi. Înainte de culcare, ca într-un nou ritual, povestitorul şi părinţii săi dansează, celebrează sfârşitul unei zile. Schema romanului este medelenizantă, se apropie de „**Boierul Iorgu Buhtea**" („**Bătrânii. Schiţe din viaţa boierilor moldoveni**", 1905) al lui Emil Gârleanu, dar mediul este situat temporal mai târziu, acţiunea petrecându-se peste un secol. Într-un astfel de spaţiu, cu nimic schimbat faţă de epocile anterioare, unde poate „oazele liniştii" („quietness oases") sunt mai multe, magnetofonul devine singurul refugiu al naratorului: „Grundigu' era my best friend: îmi apropiam ochiul de ochiul lui verde-fosforescent şi îmi lipeam urechea de difuzor, să văd cum se aude.". În lipsă de ceva mai bun, magnetofonul devine, în ciuda aspectului de vechitură, o fiinţă cu potenţial magic, un simbol al unei epoci în care singura evadare permisă, de fapt şi aceea furată, era numai prin muzică: „Era un biet mag mono, pe lămpi, primele maguri care apăruseră, avea numai viteza 9 şi 4, dar ce mă pricepeam eu atunci la scule?". Produsele civilizaţiei moderne sunt singurele elemente de confort care-l deosebesc pe tânărul ascultător de vremurile revolute şi, tocmai din această cauză, ele sunt importante: „Locul lui era pe raftul de jos al măsuţei cu televizorul, primul televizor, Rubinu' rusesc, nu ăsta de acum...".

Redescoperirea nesperată, după ani, a Gründigului în boxă, printre „ghivece, borcane şi valize" şi printre jucăriile din copilărie, într-o adevărată ladă de gunoi a timpului, prilejuieşte personajului-narator rememorarea atmosferei muzicale create de miraculosul aparat, în jurul căruia se adunau, în petreceri prelungite, toţi membrii şi prietenii familiei, o lume pestriţă, insolită, debusolată: „... Ooof, Doamne! Mi-am amintit ce petreceri mişto dădeau ai mei pe-atunci, că erau tineri şi aia viaţă, pe bune! Veneau toţi prietenii lor – Puiu-Dumnezeu cu Vicky, Crăcănel, care avea un dinte în ceru' gurii, Lică-Răguşitu' cu Sandală lui, Nelu, nebuna de Renţi, care era la al treilea mariaj şi iar divorţa, Fani cu soră-sa, Luize, chirurgu' Noviţchi, – ăsta la care se duceau acuma, la Ploieşti – şi era nemaipomenit, că trăgeau nişte chefuri până la două-trei noaptea...".

Mirosurile ocupă, la fel, în acest univers domestic, un rol de recunoaştere a spaţiului: „Pe-atunci eram cu mirosurile: nu numai mirosul lui, de plastic încins, mirosurile în general de la petrecerile astea mă înnebuneau, amestecul de ţigări bune, coniac sau whisky, parfum şi puţină transpiraţie, când dansau, mirosul de noapte şi răcoare care venea de-afară, prin fereastra deschisă, mirosul mobilei şi mirosul ciudat al tatii, care spunea bancuri şi râdea el primul, în hohote, mirosul maică-mii când oboseam de dansat şi mă agăţam de ea."

În acest spaţiu, totuşi indistinct, fără corelaţii cosmice, ca în **„Amintirile"** lui Creangă, mama apare ca o fiinţă eterică, totuşi tristă, pentru că verbele care o evocă sunt la timpul trecut: „Pe-atunci maică-mea era o femeie trăznet; miss April asta din **Playboy** era mic copil în comparaţie cu ea, pe bune!". Petrecerile din tinereţea acestui cuplu, desfăşurate mecanic, la care participă chiar câte o sută de persoane, sunt totuşi o probă de pierdere a vremii, un „idleness epoch" („epocă a trecerii în gol a timpului"). Refugiul copilului în această lume, copie fidelă a anilor '29, este somnul şi reducerea treptată a zgomotelor: „Da' era mişto. Mă băgam cu nasu' între marginea canapelei şi lada de la şifonier, fiindcă îmi plăcea cum miroase acolo a var, a praf şi a chestii de sub pat; o vreme mai auzeam prin perete vocile şi râsu' lu' taică-miu, care spunea bancuri politice, da' încet-încet adormeam; zgomotele alea îmi ţineau mie loc de poveşti şi de vrăjeală...". Somnul, intrarea pe tărâmul lui Hypnos, este locul magic al visului, într-o poziţie ciudată, cu nasul băgat între „marginea canapelei şi capacul căptuşit de la ladă", unde se simţea mirosul de var sau de la lucrurile de sub pat. Stilul este familiar, chiar argotic, fără valori artistice deosebite şi poate impresiona prin ineditul lui în peisajul literar actual. (***H.S.***)

Sugestii de răspunsuri la exerciţii din manual

Ex. 4/ p. 17. Citiţi următoarele versuri din poezia **„Lacustră"**, de George Bacovia, şi precizaţi care este semnificaţia simbolică a apei: „De-atâtea nopţi aud plouând,/ Aud materia plângând.../ Sunt singur, şi mă duce-un gând/ Spre locuinţele lacustre".

Dacă în poezia **„Plumb"** lumea este un uriaş cavou încremenit sub semnul gravitaţional al plumbului, al materiilor grele, **„Lacustră"** prezintă disoluţia universală prin elementul acvatic, figurând astfel, într-o neaşteptată viziune mitologică, întoarcerea în apele primordiale ale genezei. Întreaga poezie este un simbol ce se concentrează în jurul unei singure imagini puternice, aceea a ploii, ce devine fără sfârşit, diluviu de proporţii cosmice, acoperind cu apa ei purificatoare întreaga lume. Simbolul ploii, prezent la mai toţi poeţii simbolişti (e suficient să amintim **„Cântecul ploaei"**, de Alexandru Macedonski), e al unui nou început, al **purificării totale** a unei lumi neviabile, ajunse prea departe de punctul de origine, într-o entropie devastantă, sortită deci decadenţei inevitabile. Este o lume târzie, înstrăinată total de momentul genuin al creaţiei. Dacă Eminescu, în poezia lui, simţind acelaşi proces entropic, destabilizat al creaţiei, înfăţişa un Demiurg izolat într-un plâns neauzit din intermundii, „De plânge Demiurgos, doar el aude plânsu-şi", în poezia lui Bacovia materia este total despiritualizată, fără fiorul originar, cufundată într-un plâns propriu, solitar, transferat de la spiritul divin dispărut cu desăvârşire. Poetul, conştiinţa care mai păstrează vibraţia primordială a lumilor, trăieşte acut, cu sfâşierea

proprie poeţilor damnaţi, această dezintegrare a lumii prin plânsul universal, căutându-şi astfel un nou început, o nouă geneză, identificată sub semnul regenerator al potopului.

De aceea, el parcurge, pe o cale mai puţin obişnuită pentru profunzimea temei, prin imagini specifice tehnicii poetice simboliste, **mitul reintegrării** de care vorbea Mircea Eliade, al contopirii cu elementele, al consimţirii acestei dezintegrări purificatoare ce atinge limite extreme. Diluviul constituie o întoarcere în epoci preistorice, generată de o improvizată **montagne russe** temporală, în care trecutul devine viitor şi prezentul trecut. Pe această ipotetică buclă, lumea este plasată, prin anularea timpului, într-un „gol istoric", transportată spre origini, în miezul unuia din nenumăratele potopuri, care astfel se eternizează: „De-atâtea nopţi aud plouând,/ Aud materia plângând.../ Sunt singur şi mă duce-un gând/ Spre locuinţele lacustre". Obişnuitele bariere ale timpului dispar şi lumea se cufundă, printr-o ciudată transgresiune, într-unul dintre acele goluri temporale din care se naşte un nou univers, cunoscute din **„Luceafărul"** eminescian: „Şi vremea-ncearcă în zadar/ Din goluri a se naşte". „Golul istoric" este, la Bacovia, un continuum temporal, metafora călătoriei către începuturi: „Un gol istoric se întinde/ Pe-aceleaşi vremuri mă găsesc...". În maniera poeţilor simbolişti, prin sugestie, el extrage astfel un segment al timpului în care, sub semnul diluviului, natura renaşte şi lumea se trezeşte din nou la viaţă. Apa care fluidizează tot acest „gol istoric" este un simbol al vieţii, figurat din plin de mitologii: omul s-a născut din ocean, Venus apare tot din spuma mării, purtată de o cochilie marină imensă. Reiterarea condiţiilor iniţiale este o întoarcere **ad uterum**, spre origini, în care dispare totul, fiind dizolvată până şi civilizaţia tehnicistă: „Şi simt cum de atâta ploaie,/ Piloţii grei se prăbuşesc". Întregul **kitsch** al civilizaţiei moderne dispare, supus procesului de disoluţie, nemairămânând nimic în jur, decât poetul şi ploaia, poetul şi creaţia, el, demiurgul, şi spaţiul imaginar.

Pe această traiectorie temporală se înscrie şi **motivul casei**, al „locuinţelor lacustre", situate deci foarte aproape de timpurile primordiale. **Casa** este, potrivit lui Gilbert Durand, **un simbol cosmic**, punctul central al lumii, un microcosm, şi casele neolitice lacustre semnifică tocmai întoarcerea în timp, în elementar, către momentul Creaţiei. Neliniştea poetului, comunicată în tot cuprinsul poeziei, „Tot tresărind, tot aşteptând...", este de a nu greşi, de a nu rata acest moment unic, prin păstrarea încă a legăturii cu lumea comună: „Tresar prin somn, şi mi se pare/ Că n-am tras podul de la mal". Poezia oferă aşadar o Creaţie timpuriu antropomorfizată: imaginea unei locuinţe deasupra apelor primordiale. În acest decor marcat de cromatica nediferenţiată a începuturilor, griul lichid al apelor originare, singurătatea poetului este extremă: el se află în ipostaza unui înotător solitar aflat în mijlocul unei mări, protejat în chip miraculos, ca **in uterum maternum**, de puhoiul de ape ce vine de pretutindeni. Antropologii vorbesc, de altfel, de o corelaţie primordială între **mater** şi **materia**, despre Marea Zeiţă acvatică, despre „pântecele naturii" şi „apa mamă" (Gilbert Durand), din care se naşte lumea, simboluri perfect exprimate în această superbă **„Lacustră"** bacoviană. În poezia lui Bacovia **materia plânge, născând lumea**. Ipostaziat în Adam, poetul este **primul om** care se trezeşte în acest potop primordial, contemplând spectacolul lumii lichide din jurul său, perfect protejat în mijlocul furiei devastatoare.

„Sunt singur, şi mă duce-un gând/ Spre locuinţele lacustre" sunt versurile ce se repetă obsesiv în poezie, simetric, la începutul şi la sfârşitul strofelor, la fel ca ploaia obsedantă ce cade fără oprire, marcând, în acest proces, un sfârşit şi un nou început. Această insolită şi târziu revelată cosmogeneză bacoviană merită să fie mai mult discutată. Apa este elementul predominant, prin care materia însăşi îşi schimbă materialitatea, devenind fluidă sub acest potop din înalt: „De-atâtea nopţi aud plouând/ Aud materia plângând...". Ploaia este un plâns al materiei menite să nu rămână în tipare stabile, să se dizolve încetul cu încetul. Lipsită de contrabalansarea unei forţe suficient de mari pentru ca ea să rămână stabilă, această dizolvare continuă este şi esenţa vieţii pe pământ. Organismele sunt şi ele supuse unei disoluţii continue: se nasc, îmbătrânesc şi mor, etapele terminale fiind marcate tocmai de această eliminare pe rând a fiecărei componente. Poetul se simte deocamdată protejat de disoluţia universală, refugiindu-se în locuinţele lacustre.

Imaginea de sfârşit de lume, de potop, este convertită în cele din urmă în proces regenerator: elementele sunt dizolvate încetul cu încetul, lucrurile, având contururi atât de ferme şi stabile la început, sunt lăsate în voia unor forţe puternice, ce acţionează ritmic. Bacovia se dovedeşte astfel a fi un creator profund, de o mare forţă expresivă, prin starea eufonică pe care poezia o generează asupra lectorului, şi el imaginându-şi, în mod cert, potopul universal, de care te poţi adăposti doar în una din aceste locuinţe lacustre ale spiritului uman. (***H.S.***)

Concept operaţional

SIMBOL. Termenul provine, potrivit **„Dicţionarului de termeni literari"**, din fr. *symbole*, gr. *symbolon*, „semn de recunoaştere". În sens general, reprezintă orice obiect sau imagine care, prin asociaţiile sau analogiile pe care le stârneşte, desemnează altceva decât ceea ce este, dezvoltându-se, în evoluţia omenirii, o simbolistică extrem de bogată a reprezentării lumii, cu trimitere directă în viaţa cotidiană.

În literatură, este un cuvânt, o sintagmă sau un procedeu expresiv care se substituie unei serii de configuraţii ale realului şi transmite direct sau sugerează stări de spirit, trăiri, reprezentări care stau la baza imaginii literare şi a constituirii spaţiului imaginar. Un interes deosebit pentru simbol s-a dezvoltat în cadrul curentelor literare moderne, de la simbolism la avangardism şi postmodernism, propunând strategii noi de constituire şi de receptare a mesajului poetic.

Simbolismul este curentul care a folosit în mod programatic simbolul, câmpul literar al poeziei fiind dominat de **simboluri spaţiale** (oraşul, parcul, grădina, strada, drumul, câmpia, pustiul, marea, corăbiile, galerele, ţărmurile, ţinuturile exotice, cavoul, sicriul), **simboluri temporale** (anotimpurile, amurgul, înserarea, noaptea, golul istoric), **simboluri meteorologice** (ploaia, ninsoarea, viscolul, moina), **simboluri cromatice** (alb, gri, roz, roşu, pal, negru, galben, violet), **simboluri metalice** (plumb, argint, bronz, pietre preţioase, candelabre), **simboluri florale** şi **olfactive** (crini, roze, crizanteme, narcis, parfumuri), **simboluri maladive** şi **nevrotice** (melancolia, singurătatea, nevroza, ftizia, boala, plânsul, delirul), **simboluri muzicale** (vioara, clavirul, flautul, cântecul, caterinca). (***H.S.***)

ADDENDA

Edgar Papu, 1972

„Cu totul altfel se va profila peisajul liricii chineze, de unde vom alege, pentru început, tot un cadru fluvial. Este vorba, însă, nu de o ploaie care aduce germinaţia colosală şi perpetuă din natura Indiei, ci de una lacunară, de toamnă posomorâtă, care, într-un complex sugestiv, foarte apropiat de cel modern, sapă un corespunzător pustiu şi în suflet. Ne referim la prima strofă a unei poeme de Du-Fu:

De-acum porneşte ploaia-ntunecoasă!
O, parcă-ar plânge vremea cea frumoasă
Înaltul cer! Vin umbrele. De-acum
Ne-nvăluie tristeţea ca un fum.

Este aceeaşi tristeţe romantică din secolul trecut, intensificată apoi în lirica unui Verlaine sau a unui Bacovia, prin asocierea ei cu motivul ploii de toamnă târzie."

Manualul CORINT 2

LEWIS CARROLL

Bâzdâbocul

LEWIS CARROLL (1832-1898). Matematician, prozator şi poet, cu predilecţie pentru absurdul cotidian, pentru lumi imaginare, neobişnuite. Este autor al cunoscutelor scrieri **„Alice în Ţara Minunilor"** (**„Alice in Wonderland"**) şi **„Călătorie în lumea oglinzii"** (**„Through the Looking Glass"**). Orientarea către bizar şi universuri insolite, cu legile fizice schimbate, se regăseşte în **„Alice în Ţara Minunilor"**, în care eroina adoarme şi pătrunde, printr-o gaură de iepure, într-un ţinut minunat, unde locuitorii sunt cărţi de joc. În momentul în care îi numeşte aşa, ea este urmărită de toate cărţile de joc, revoltate din cauza acestui apelativ. Un moment semnificativ din acest roman este acela în care juraţii de la un proces îşi scriu, pe nişte tăbliţe, numele, pentru a nu le uita până când întreaga procedură se va fi sfârşit.

Poezia **„Bâzdâbocul"**, inclusă în volumul **„Alice în Ţara Minunilor"**, este un experiment fonetic şi lexical pus de autor, ca pretext, pe seama unor relicve de limbă veche, anglo-saxonă. Bâzdâbocul însuşi este un personaj ciudat din cărţile Alicei, Jabberwocky, filolog

pasionat de texte şi de inscripţii vechi, cărora le dă o formă incantatorie, cu efecte bazate pe jocuri de cuvinte paradoxale sau absurde, variaţii sonore, muzicale, paralelisme sintactice. Aproape toate cuvintele din prima strofă sunt modificate: dactilii, numiţi „ţopi", dădeau în clocot, în ritmul dinamic al poeziei, „stifoşii", personaje sfioase şi sclifosite, strângeau la un loc animale preistorice, pterodactili, iar „muimele", maimuţele verzi, prindeau „zglăveci". Ideea este de lume veche, preistorică, populată de animale fabuloase, cu un limbaj pe măsura acestei perioade geologice.

Poemul, cu aer de baladă, pare un avertisment adresat călătorului prin Ţara Minunilor, care trebuie să se păzească de veritabili monştri cu fălci şi gheare, de Cotârjacă, de „hidosul Croc", animal fabulos care seamănă cu un dulău, chiar de Bâzdâbocul care flecăreşte şi stâlceşte cuvintele. Împotriva lor, eroul trebuie să se înarmeze cu un „harpiduc", adică un harpon folosit de duci, adăstând sub un chipăruş gigantic, brumăriu şi misterios, sensuri deduse din sintagma „prunic, de coprus". Victimă a acestei învolburate lupte preistorice îi cade însuşi Bâzdâbocul, care „cu ochi de pară/ Veni dinspre pădurea rară/ Hulbărăsind de zor", pe care eroul îl sfâşie şi îl lăsă fără scăfârlie. Cuvântul „hulbărisind" înseamnă a veni cu ochii holbaţi şi bolborosind şi aminteşte de căpcăunii din basmele populare româneşti, care vin la luptă cu o falcă în cer şi cu alta în pământ.

Fapta eroică se încheie cu „ploncăiala" calului ce se depărtează de cel învins, în timp ce în văzduh răsună imnuri de slavă pentru învingător: „«Pe Bâzdâboc l-ai crust! Ce zi!/ Te-mbrăţişez, băiat frumos,/ Sorinescent. Cald! Calos!/ Şi, vesel, sfârcoti»". Eroul pare, aşadar, un veritabil rege din pădurea Dianei, cele două fapte esenţiale, pânda şi răpunerea Bâzdâbocului întâmplându-se între două hibernări.

Natura întreagă, vibrând în ritm de „ţopi asprili" (dactili de aprilie), participă la o somptuoasă ceremonie pentru sărbătorirea unei astfel de fapte vitejeşti: „Dădeau în plopot ţopi asprili,/ Trombind, borţind prin ierboteci/ Stifoşii stupureau asprili/ Şi muimele zglăveci." Lumea, ştiută din poetici celebre ca o „pădure de simboluri", se încifrează la maximum, devine greu de recunoscut. „Bâzdâbocul" e tocmai mijlocul poetic prin care ordinea naturală a lumii este răsturnată, regăsindu-se în noi simboluri, cu sonorităţi irepetabile.

Teme şi motive ale poeziei

- Lumea abstractizată, devenită imens panou de forme insolite, sugerate de figuri de stil cu sonorităţi inedite.
- Imaginea în viziune suprarealistă şi cubistă a animalelor. Totul devine un **sketch**, o coală albă de hârtie, pe care sunt presărate diferite elemente de decor.
- Mijlocul de transport către această lume insolită este „bâzdâbocul", veriga lipsă între lumea preistorică şi cea actuală.
- Sunetele şi imaginile vizuale respectă aceeaşi normă a unui spaţiu răsturnat, de **lume întoarsă pe dos**, într-un straniu demers topologic.
- „Hulbărisirea" indică preferinţa poetului pentru sunetele stridente, inframateriale, emise de monştrii unei lumi revolute. (***H.S.***)

ADDENDA

„Dicţionar al literaturii engleze", 1970

„Dodgson, Charles Lutwidge (1832-1898). Matematician şi, sub pseudonimul Lewis Carroll, autor al unor încântătoare cărţi pentru copii. Fiu de preot, şi-a făcut studiile la universitatea din Oxford, unde a fost apoi numit lector de matematică, funcţie pe care o va deţine până în 1881. Primele publicaţii au fost exclusiv matematice. În 1865 a publicat **Alice's adventures in Wonderland („Alice în Ţara Minunilor")**, carte care l-a făcut cunoscut în întreaga Europă. A mai scris **Phantasmagoria („Fantasmagorii"**, 1869), **Through the Looking Glass („Prin oglindă"**, 1872), **A Tangled Tale („O poveste încâlcită"**, 1885) şi **Sylvie and Bruno („Silvia şi Bruno"**, 2 părţi, 1889, 1893). Umorul, îmbinarea originală dintre absurd şi real fac ca povestirile lui să fie gustate deopotrivă de copii şi de adulţi."

EUGEN IONESCU

Elegie pentru păpuşa cu tărâţe

EUGEN IONESCU (Slatina, România, 1909 – Paris, 1994). Eseist, critic literar, prozator, dramaturg şi poet. Se impune ca întemeietor al teatrului absurd, devenind un scriitor de mare notorietate în literatura franceză şi universală, fiind distins cu înaltul titlu de membru al Academiei Franceze.

O mare parte din copilărie, între 1913 şi 1925, o petrece în Franţa, mama scriitorului fiind de origine franceză. Revenit în ţară, urmează cursurile Liceului „Sf. Sava" din Bucureşti şi obţine licenţa în filologie modernă la Universitatea din Bucureşti, în 1932. Debutează în 1928 în revista **„Bilete de papagal"** a lui Tudor Arghezi, iar în volum în 1931, cu o plachetă de versuri, **„Elegii pentru fiinţe mici"**. Desfăşoară o intensă activitate literară, fiind colaborator la revistele **„Viaţa literară"**, **„Fapta"**, **„Zodiac"**, **„Facla"**, **„Floare de foc"**, **„România literară"**, **„Rampa"**, **„Azi"**, **„Reporter"**. Eseul **„Nu"**, apărut din 1934, un „fals tratat de critică literară", provoacă, prin negativismul accentuat, un răsunător scandal literar, fiind vizaţi scriitori binecunoscuţi, precum Tudor Arghezi, Camil Petrescu, Ion Barbu, Mircea Eliade.

Din anul 1941 se stabileşte în Franţa unde, în 1950, va debuta cu piesa absurdă **„Cântăreaţa cheală"** (reprezentată la teatrul „Des Noctambules"). După reprezentarea piesei **„Scaunele"** (1951-1952), polemicile în legătură cu noutatea şocantă a formulei dramatice abordate nu întârzie să apară, printre cei care iau partea scriitorului fiind Audiberti, Adamov, Genet, Beckett. Piesele lui Ionescu sunt de două tipuri: **scurte**, conţinând drama golirii de sens a limbajului, cum se întâmplă cu **„Lecţia"** (1950-1951), **„Scaunele"** (1951-1952), **„Victimele datoriei"** (1952-1953), **„Amedeu sau Cum să te descotoroseşti"** (1953-1954) şi **parabole ale existenţei**, **„Ucigaş fără simbrie"** (1957), **„Rinocerii"** (1960), **„Regele moare"** (1962), **„Pietonul văzduhului"** (1962-1963), **„Setea şi foamea"** (1966), ultima aducându-i ascensiunea pe scena Comediei Franceze.

Opera sa dramatică experimentează toată tematica şi tehnica teatrului absurd: contestarea convenţiilor şi formulelor teatrului tradiţional, criza, chiar „tragedia" parodică a limbajului, insinuarea absurdului în existenţa comună, caracterul inuman al lumii în care moartea devine un eveniment banal, estomparea tragicului prin absurdităţi comice, accentuarea sentimentului de alienare a fiinţei umane, pierderea identităţii personajului, devenit marionetă sau substituibil cu oricare altul, aşteptarea unei fiinţe salvatoare care nu mai vine niciodată. **„Rinocerii"** exprimă drama omului incapabil să supravieţuiască unui proces de „rinocerizare" ideologică specifică secolului al XX-lea, fiind o parabolă concludentă pentru lumea situată în pragul unei imense schimbări ideologice în rău, cu toate consecinţele universului concentraţionar creat şi ale anulării personalităţii umane. Literatura absurdului ilustrează în mod aluziv, protestatar, sub formă de parabolă, alunecarea lumii spre iraţional, depersonalizarea fiinţei umane, criza existenţială modernă, Eugen Ionescu fiind influenţat de filozofii existenţialişti S. Kierkegaard, M. Heidegger, J. P. Sartre, A. Camus. (***H.S.***)

Volumul **„Elegii pentru fiinţe mici"** prefigurează înclinaţia lui Eugen Ionescu către exerciţiul ludic şi situaţiile absurde, ambele fiind expresii ale unei atitudini existenţiale grave, ilustrată în scrierile de mai târziu. Predilecţia către elegie, ca specie literară anunţată în titlul volumului şi al poeziilor, relevă, la o lectură atentă, sensul profund al viziunii scriitorului asupra lumii moderne, caracterizată de automatismele fiinţelor umane, devenite marionete, „păpuşă cu tărâţe" pe o absurdă scenă a vieţii.

„Elegie pentru păpuşa cu tărâţe" este o litanie amar-ironică despre un destin lipsit de glorie, previzibil, dirijat de un regizor misterios, interesat numai de jocul propriu: „S-a sfărâmat./ Păpuşa era o păpuşă caraghioasă/ Când trăgeai sfoara stângă,/ Şi piciorul stâng,/ Când trăgeai sfoara dreaptă". „Păpuşa cu tărâţe" îmbracă un destin uman, cu toate imperfecţiunile şi stângăciile fiinţei omeneşti. E „o păpuşă caraghioasă", uşor manevrabilă, cu „ochiul bleg şi plângăreţ", cu „gura strâmbă" şi, în plus, plină cu tărâţe, numai cu puţin sânge, cât să-i dea aparenţă umană: „Şi din cot şi din cap şi din gât:/ Tărâţe, tărâţe, tărâţe./ N-avea numai tărâţe în

ea/ Sângele s-a scurs şi nu s-a văzut". Sfârşitul ei este irevocabil, ca al oricărei fiinţe ce iese de pe marea scenă a lumii: „Acum nu mai mişcă nimic/ Şi nimeni nu poate face nimic/ Nimeni nimic.". Inertă, ea se înscrie acum în marele depozit de relicve, de obiecte neînsufleţite ale lumii: „Dar viaţa a rămas sugrumată,/ Şi vârâtă aici printre paie,/ Printre zdrenţe,/ Printre lemne,/ Sub pupila bleagă de cârpă/ Nu este pentru nimeni un păcat/ Păpuşa era o păpuşă caraghioasă/ Şi julită la nas.". În cadrul creaţiei lui Eugen Ionescu, „**Elegie pentru păpuşa cu tărâţe**" se înscrie ca un exerciţiu pregătitor pentru teatrul absurdului de mai târziu, în care marionetele substituie treptat personajele umane.

Teme ale poeziei „Elegie pentru păpuşa cu tărâţe"

- **Animismul simbolic** al lucrurilor ascunse, imperceptibil pentru omul obişnuit.
- **Păpuşa, obiect degradabil**, care nu rezistă forţelor entropice negative.
- Corespondenţa dintre sfârşitul păpuşii şi moartea unei fiinţe umane; „tărâţele", component degradabil al fiinţei şi al obiectelor din natură.
- **Perisabilitatea** inevitabilă a ansamblului material al lumii. (*H.S.*)

Sugestii de răspunsuri la exerciţii din manual

Ex. 1/ p. 30. Mişcarea paradoxal fantezistă, atât de proprie lui Eugen Ionescu, corespunde unei viziuni de poet bântuit de un demon al neliniştii. Descoperiţi, în următoarele versuri din volumul „**Elegii pentru fiinţe mici**", procedeele prin care scriitorul sugerează devierea, uneori tragică, de la o realitate esenţialmente ludică:

a) „Aici a fost odată patul/ Unui copil care-a fost dus/ Într-o cutie de păpuşe/ În parcul de pământ şi piatră." („**Elegie pentru fiinţe mici**"); b) „A murit de congestie pulmonară/ Păpuşa madonă de ceară./ Păpuşile la căpătâiu s-au strâns/ Cu ochii ficşi, sclipind a plâns." („**Moartea păpuşii**"); c) „Oamenii-păpuşi cântă rugăciune mută/ Dumnezeul lor are barbă albă./ Oamenii-păpuşi şi duhuri de vată:/ Zâmbete de pastă!/ Pomi de cauciuc,/ Ochi candizi şi ficşi." („**Ţara de carton şi vată**").

Volumul „**Elegii pentru fiinţe mici**" poartă, de la început, ca o descoperire precoce, sumbră a lui Eugen Ionescu, ideea morţii: orice fiinţă se supune unui destin tragic, ireversibil, iar moartea devine, în sferă umană, povara conştientă a propriei vieţi. De aceea, peste toate versurile de aici pluteşte umbra de neevitat a morţii, care se insinuează, ca un dublu imaterial, în tot ce există, chiar în jocurile copiilor, într-un univers transfigurat de adierea ei abia perceptibilă. Copiii înşişi devin, în această viziune, simple păpuşi ale destinului, sub semnul extincţiei. Copilul care moare în „**Elegie pentru fiinţe mici**" îşi are somnul de veci „într-o cutie de păpuşe", locul obişnuit de joacă devenind „parcul de pământ şi piatră".

În al doilea text, această lume ficţională se umple cu nuanţe tragice, transferând ritualul morţii în lumea păpuşilor, deci inclusiv a copiilor, în care orice eveniment banal dobândeşte o importanţă capitală; aici, „madona de ceară" s-a stins din cauza unei congestii pulmonare. La tragicul eveniment participă toate păpuşile, care îi plâng la căpătâi, cu ochi ficşi, sclipind de lacrimi, ceea ce le personifică, le umanizează. Titlul poeziei este el însuşi semnificativ, „**Moartea păpuşii**" sugerând, în universul infantil, destrămarea ordinii bine stabilite a lumii supuse agresiunii imperceptibile a timpului.

În „**Ţara de carton şi vată**", invazia morţii deja s-a produs, schimbând din temelii imaginea lumii. Nimic nu mai este veritabil şi uman în acest univers degradat, oamenii-păpuşi se roagă unui Dumnezeu cu „barbă albă", duhurile sunt de vată, pomii de cauciuc, iar ochii oamenilor, „candizi şi ficşi", poartă candoarea neînţelegerii în faţa fenomenului neiertător al morţii. (*H.S.*)

ADDENDA

Eugen Simion, 1981

„La patru ani, Eugène Ionesco descoperă moartea şi îşi dă seama că lumea poate exista fără el. La cinci ani începe să citească, la şapte ani trăieşte păcatul originar: se priveşte în oglindă şi observă că este diferit de toţi ceilalţi. O ruptură teribilă se produce. Apare sentimentul unei iremediabile separări. E condamnat la anormalitate. Ştie deja totul. De atunci n-a aflat nimic mai mult, nimic mai puţin despre viaţă, moarte, destin. Jocurile au fost făcute: copilul descoperă ceea ce omul matur va verifica prin existenţa lui, şi anume: „că ne-am născut, că trăim, că vom muri, că nu ştim ce este fiinţa, că nu ştim ceea ce este nefiinţa".

Manualul CORINT 2

CEZAR BALTAG

An, dan, dez

CEZAR BALTAG (1939-1997). Poet. Este redactor la „**Gazeta literară**" până în 1968, apoi redactor-şef adjunct la revista „**Luceafărul**", până în 1974. Debutează cu placheta de versuri „**Comuna de aur**" (1960), continuând în aceeaşi m[illegible]eră cu „**Vis planetar**" (1964). Poezia sa este imagistică şi pune mare accent pe muzicalitate în „**Răsfrângeri**" (1966), „**Monada**" (1968), „**Odihnă în ţipăt**" (1969). Scrie şi poeme la limita dintre eseu şi vers, în care explorează straturile profunde ale credinţei magico-religioase. În „**Madona din dud**" (1973), exersează un lirism profund, desprins din folclor şi din automatismele jocurilor de copii. Un alt volum de poezii, „**Unicorn în oglindă**" (1975), explorează motivul oglinzii, ca proiecţie în alt univers, şi o simbolistică arhaică şi magică. Alte volume de poezii sunt „**Dialog la mal**" (1985), „**Euridice şi umbra**" (1988).

Poezia „**An, dan, dez**" face parte din volumul „**Madona din dud**", în care spaţiul liric al lui Cezar Baltag îşi adaugă noi teritorii şi, mai ales, formule de expresie recuperate din experienţa poetică anterioară, în special dadaistă. Versurile par să reproducă un joc de copii, dar **exerciţiul ludic** este **complex**, rezultat dintr-o perfectă asociere între sunet şi mişcare. Ritmul ameţitor al poeziei şi al jocului magic, un descântec insolit de dragoste, ca în baladele neguroase ale lui Alecsandri, „**Baba Cloanţa**", „**Noaptea Sfântului Andrii**", se construieşte printr-un refren onomatopeic cu sensuri ermetice, intercalate cu fulguraţii erotice desprinse parcă din poezia „**Rada**" a lui Tudor Arghezi: „An, dan, dez,/ zizi, mani, frez./ Bat cu palma palma dreaptă şi piciorul îl lovesc,/ bat cu palmele-amândouă./ Patru palme se-ntâlnesc,/ patru palme de sutane/ şi-un picior dumnezeiesc/ An, dan, dez,/ zizi, mani, frez.../ Joacă fiara în genunchi/ cu braţele pe triunghi/ desfăcută la greşeală/ în ploaia transcendentală./ An, dan, dez,/ zizi, mani, frez,/ zizi, mani, pomparez...".

Jocul cuprinde, într-un zbucium înalt şi puternic, întreaga fiinţă, palme, pleoape, genunchi, triunghiul divin şi erotic, pântecul „nestins", sânii, „două mere pe trei roţi", în ritmul înnebunitor al laitmotivului „An, dan, dez,/ zizi, mani, frez": „În pântecul ei nestins/ mugeau leoaice învins,/ în dulce pleoapa ei/ lacrimile beau idei,/ când mişca floarea sprâncenii/ se închidea poarta Gheenei./ Două mere pe trei roţi,/ ieşi afară dacă poţi.". Pentru a se elibera de lingoare, „de-atâta boală suavă", de fiorul adânc, copleşitor al dragostei, dansatoarea imită un **ritual păgân**, în mişcări de vasilisc, invocând zeităţile întunecate ale patimii infernale, cu nume neobişnuite: „De unde ştii, vasilisă,/ cântecul cu gura-nchisă,/ cine te-a-nvăţat dogoarea/ şi jocul de-a răpitoarea/ o scufie, trei scufii,/ dumneata să nu mai fii.// De-atâta boală suavă/ îi coc ţâţele otravă/ şi-acum dansează goală/ cu părul pe pardoseală/ pentru Colopatiron,/ înger din Nucteameron./ Azeuph, Zeffer, Alphun,/ Phogabitus, Mascarun.". Poetul disimulează în continuare, prin

sonuri aparente ale jocului de copii, dansul erotic de nestăvilit, printr-un refren extins, cu adăugare de noi cuvinte de neînțeles pentru cei neinițiați: „An, dan, dani, dez,/ zizi, mani, mani, frez,/ zizi, mani, pomparez."

Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual

Ex. 4/ p. 35. Comentați noutatea structurii poeziei **„An, dan, dez"** de Cezar Baltag.

Poezia este joc de cuvinte și de imagini, poetul aglomerând secvențe decupate parcă la întâmplare dintr-o realitate tumultuoasă. La o primă lectură, urmărind numai latura sonoră a versurilor, dominată de refrenul „an, dan, dez", poezia pare să înșiruie aleatoriu cuvinte și simboluri fără legătură între ele. Astfel, se vorbește de „ploaia transcendentală", de fiara care ar putea trimite la apocalipsa din „Biblie", de femeia demonică, având sânii otrăviți sau împovărați de energie erotică. Toate aceste decupaje constituie ansamblul unui puzzle, care se cere descifrat de către hermeneutul aflat în căutarea adevărului. Subiacent, poetul operează însă cu o magie a lumii concrete, cu simbolurile adânc încifrate într-un univers ce se supune legilor cunoscute numai de inițiați. Acestea sunt puse în evidență chiar prin numele stranii, ce aduc aminte de magia babiloniană sau de alte științe oculte. În același timp, refrenul poeziei, „An, dan, dez,/ zizi, mani, frez" sugerează nota ludică a întregului text poetic, fiind suportul sonor al întregului vârtej al dansului. (***H.S.***)

ADDENDA

Nicolae Manolescu, 1973

„Un poem prea arghezian este, de exemplu, **An, Dan, Dez**, amintind de dansul erotic din **Rada**, cu unele echivocuri ce puteau lipsi și cu un refren frivol."

Eugen Simion, 1981

„În **Șah orb** (1971) și **Madona din Dud** (1973), universul se umple de semne magice, numai semne. În poeme pătrund animalele și plantele cu putere magică (ciumăfaia, omagul, cicoarea, cânepa, tetrarhul, țintaura), limbajul reproduce formele incipiente din descântece [...] sau zicerile din jocurile de copii. Ziceri, evident, stilizate, cu simboluri obscure strecurate în automatismul propozițiilor: „Joacă fiara în genunchi/ cu brațele pe triunghi/ desfăcută la greșeală/ în ploaia transcendentală./ An, dan, dez,/ zizi, mani frez,/ zizi, mani, pomparez…".

Manualul CORINT 2

LUCIAN BLAGA

Hronicul și cântecul vârstelor

LUCIAN BLAGA (1895-1961). Poet, filozof și eseist. Este unul dintre spiritele majore ale secolului XX, promovând, deopotrivă prin opera poetică și prin cea filozofică, într-o infrangibilă unitate, ideile moderne ale timpului său, dilemele existențiale născute în filozofia începutului unui secol ce se va dovedi, până la capăt, străbătut de cele mai mari drame ale omenirii.

În anii de formare, la Viena, evocați în **„Hronicul și cântecul vârstelor"**, și, de fapt, în contextul mai larg al culturii germane de început de secol, Lucian Blaga s-a aflat în acest sistem de influențe, materializate mai întâi într-o teză de doctorat, în 1917, cu o temă din domeniul morfologiei culturii, **„Kultur und Erkenntnis"** (tipărită în 1922 în traducere românească – **„Cultură și cunoaștere"**).

Volumele de poezii ale lui Blaga figurează ascensiunea către lumină și căderea ființei umane până în pragul deznădejdii, în proximitatea extincției. Nașterea poetului însuși, de fapt a ființei, se face, în primul volum de versuri, **„Poemele luminii"** (1919), sub semnul luminii („Unde și când m-am ivit în lumină, nu știu". **„Biografie"**), devenită metaforă cosmogonică, fiindcă, spre deosebire de Eminescu, în **„Scrisoarea I"**, care considera că Universul este creat din secunda de nemișcare primordială, din neant, din întunericul originar, poetul din Lancrăm ne oferă o cosmogeneză la baza căreia pune conceptul luminii.

„Paşii profetului" (1921) marchează punctul inerţial al elanului vitalist, din care se produce regresiunea, căderea, degradarea treptată a lumii, renunţarea la energiile de dincolo de fire, dătătoare de viaţă şi de nemurire, în favoarea unor adevăruri banale, contrafăcute, inventate de oameni: Pan, zeul păgân, moare o dată cu apariţia noii religii creştine, se retrage în eternitate când află că până şi vechiul său prieten, păianjenul, îl trădează (**„Păianjenul"**). **„În marea trecere"** (1924) este strigătul desperat al fiinţei, **der Schrei**-ul expresionist, încercarea de oprire a „trecerii", a fluxului distrugător al timpului, a ceasornicului cu care se măsoară „destrămarea", deşi, contradicţie finală, „unde nu e moarte, nu e nici iubire".

Tot în manieră expresionistă, volumul **„Laudă somnului"** (1929) arată neputinţa ştiinţei de a opri descompunerea generală, putreziciunea lumii, maladivitatea omului silit să se supună proceselor entropice, escatologia gradată. Insuportabil devine, în volumul **„La cumpăna apelor"** (1933), corul robilor ce se îndreaptă doar spre **soare-apune**, într-un iluzoriu **tren al morţilor**.

O dată intrat pe panta declinului, sentimentalismul, nostalgia rememorării tinereţii, se declanşează cu o forţă acută în **„La curţile dorului"** (1938). În **„Nebănuitele trepte"** (1943) şi în poemele grupate în **„Vârsta de fier"** (1940 -1944) se urmează aceeaşi structurare a materiei: **muntele** este locul unde toţi tind să ajungă, unde minunile devin posibile, **valea**, prin contrast, este tărâm al pieirii, loc unde condamnaţii îşi ispăşesc pedeapsa, pentru vina de a se fi născut oameni, după ce au pierdut Paradisul; salvarea vine atunci când un sfânt guvernează valea, devenind călăuzitor: „Fericită-i acum numai valea ce are un sfânt!/ Un sfânt de la care umanele umbre să înveţe/ Cum trebuie între pământ şi tărie să stea/ Un sfânt neclintit care cată mereu la aceeaşi stea/ şi-n spaima de pretutindeni/ nu-şi absoarbe în trup aureola" (**„Vârsta de fier"**).

În **„Hronicul şi cântecul vârstelor"**, imaginea eternă a satului românesc este aceea căreia Lucian Blaga îi aduce elogiul său desăvârşit în discursul de recepţie rostit cu prilejul primirii sale în Academia Română, în anul 1924. Satul este o entitate de sine stătătoare, percepută de poet toată viaţa într-un singur fel, la nivelul arhetipal al trăirii, specific copilăriei, ca „poartă deschisă spre metafizica satului", „ca zarişte integrală", ca univers complet, situat într-o topografie plină de semnificaţii mitologice. După Lucian Blaga, diferenţa dintre sat şi oraş este totală, ilustrată de altfel în opera sa poetică şi filozofică. Satul nu are „o geografie pur materială", ci se integrează „într-un destin cosmic, într-un mers de viaţă totalitar, dincolo de care nu se mai află nimic".

Satul, în viziunea lui Lucian Blaga, amplificată şi detaliată în **„Hronicul şi cântecul vârstelor"**, reprezintă o lume desprinsă din vremurile mitice ale basmului, în care nevoia de ireal, de lume construită pe alte baze decât cele obişnuite devine predominantă: „N-aş putea spune că basmele s-ar fi revărsat asupra copilăriei mele ca dintr-un corn al belşugului. Nu. Foamea de basm, firească vârstei, mi-o astâmpăra, cu intermitenţe ce atârnau de vremuirea de afară sau de urâtul inimii, numai Mama cu cele câteva poveşti ale ei. Nu ştia Mama prea multe, dar nimerea fără greş tonul lumii ireale, încât chiar glasul ei mi se părea că vine dintr-o a patra dimensiune a spaţiului. La dorinţa mea ea îmi repeta adesea o poveste, ce aducea cu **Tinereţe fără bătrâneţe**. Basmul se mişca la început printr-o lume reală, ca s-o ia apoi, pe imperceptibile trepte, spre alt tărâm. Era vorba despre un june, bun şi glumeţ, dintr-un sat cu nume identificabil, nu tocmai departe de-al nostru, dintr-un judeţ megieş." Istoria acestuia, la început obişnuită, se desprinde treptat din limitele realului şi evoluează pe tărâmul fabulosului.

Într-o zi, mama flăcăului moare, iar el se duce să sape la „progadie". Când începe să sape groapa, descoperă o căpăţână sub brazdă. Glumind, flăcăul invită căpăţâna să vină la el, dar aceasta acceptă invitaţia, dând aprobator din cap. În duminica viitoare, un oaspete ciudat se înfiinţează la poarta flăcăului şi, poftit în casă, îl ispiteşte să meargă pe Celălalt Tărâm, un loc misterios, cu multe lucruri minunate, „cu privelişti şi fiinţe ce erau o neîncercată şi nebănuită bucurie ochiului." După un timp, flăcăul îşi aduce aminte de satul său şi, copleşit de dor, se întoarce, părăsind „zarea fericirii". La fel ca în basmul cules de Petre Ispirescu, locurile sunt schimbate, acolo trăiesc alţi oameni şi nimeni nu-şi mai aduce aminte de el. Pentru a lămuri

întreaga poveste, flăcăul merge la preotul din sat, care descoperă numele său în catastiful cu nou-născuți din urmă cu trei sute de ani. În momentul în care îi citește de dezlegare, flăcăul se transformă în cenușă, sub patrafirul preotului.

Satul este un univers complet, cu rai și infern, situate într-o topografie plină de semnificații mitologice: „Satul era pentru mine o zonă de minunate interferențe: aci realitatea, cu temeiurile ei palpabile, se întâlnea cu povestea și cu mitologia biblică, ce-și aveau și ele certitudinile lor. Îngerii și Tartorul dracilor, cu puii săi negri, erau pentru mine ființe ce populau însăși lumea satului.". Afirmația se justifică printr-un lucru ciudat: la un vecin în tindă, la „nenea Vasile", se lasă o beznă cum nimeni nu mai văzuse. Atunci copiii iau măsuri pentru a dezlega misterul: „A pus mâna fiecare pe ce-a putut, și am purces cu furci, toiege, căldări, vătraie, răsteie, ca să dăm în front compact năvală în ograda lui Vasile, cu un iureș de trib din dumbrăvile negre ale Africii.". Într-un final, ușa este spartă și o rază de lumină lovește peretele, semn că misterul se risipise fără a i se da vreo dezlegare.

O întâmplare sublimă, care-i dă copilului conștiința că există pe pământ și sub stele, în deplină armonie cu legile ascunse ale cosmosului, e generată de observația că zenitul se păstrează totdeauna deasupra lui, că cerul se mută din loc o dată cu el: „Era o descoperire cu totul nouă, pe care mă simțeam obligat să o păstrez ca un mare secret în cel mai ascuns ungher al inimii. Începeam să-mi tălmăcesc viitorul, pe linia de vis a acestei descoperiri, încât pentru nimic în lume nu m-aș fi încumetat s-o împărtășesc și altora. În fiecare zi puneam zenitul la încercare, dacă se mai ține pe urmele mele sau nu. Aș fi fost fără îndoială dezamăgit de moarte să fi aflat într-o zi că zenitul mă trădează". Taina aceasta este ținută de copil „sub trei lacăte și șapte peceți." Frământat totuși de marele mister, băiatul îi spune în cele din urmă totul lui Adam al Vicii, care experimentează uimit și confirmă, printr-un „zău curat", că cerul se ține, la fel, și după el. Pentru băiat, faptul că nu este singurul ales este o dezamăgire, totuși îi cere lui Adam să meargă în direcția opusă, pentru a despica cerul și a afla ce fac îngerii. Însă cerul nu se despică și nu se aude „nici un pocnet de grinzi cerești în înalt".

Alte povești au tentă moralizatoare sau ironică, cum este aceea despre „scuipatul cucului", pe care Tata o prezintă cu tâlc, „într-o dimineață de primăvară", când „lumea părea o imensă explozie de lumină". Pe drumul către vie, copilul observă „pe firele de iarbă, câte-un nod de lichid spumos, alb, ca un scuipat". Tatăl îi spune că este „scuipatul cucului", care oprește creșterea copiilor atinși de acest lichid: „Cucul cântă și scuipă… ca feciorii care n-au de lucru… Uneori scuipă după copii, iar cei de-i nimerește nu mai cresc!". În cele din urmă, la amiază, așezat la umbra unor pruni, lângă tatăl adormit, copilul aude, cu înfrigurare crescândă, că se apropie cucul cântând. Când ajunge deasupra lui, convins că îl va scuipa, oprindu-i creșterea, reacționează înspăimântat: „Cu un țipăt sălbatic de spaimă, mă aruncai peste Tata: «Dezmetecește-te, Tată, că mă scuipă cucu!» Tata se trezi zguduit de strigătul și de cutremurul meu. «Ce-i cu tine?» mă întrebă, căutând să se descurce din mreaja somnului. Apoi, cuprinzând situația, izbucni în hohote de râs. «Bine, dragu' Tatii, tu crezuși toate poveștile ce ți le spusei? Astea au fost pentru copiii proști din vale, nu pentru copiii deștepți din deal!". E, de fapt, un mod de a spune că și poveștile au un sfârșit, ca orice basm al copilăriei.

Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual

Ex. 4/ p. 43. Justificați opțiunea scriitorului pentru procedeul mitizării în evocarea părinților („zeități ale locului"):

a) Tata: „un liber-cugetător", „de o exuberanță și de o volubilitate deosebit de simpatică". „Exemplul său prindea, căci era sugestiv și viu."

b) Mama: „ființă primară“, „fără prea multă școală, cu instincte materne și feminine preistorice. Preistorice în sensul deplinității vitale, grele. Nu avea Mama cunoștințe folclorice deosebit de bogate, dar ea trăia aievea într-o lume croită pe măsura celei folclorice. [...] Mama era substanța activă în jurul căreia luau înfățișare palpabilă toate rânduielile vieții noastre.“

Evocarea părinților oferă o proiecție mitică asupra familiei, Tata și Mama fiind întruchiparea unor zeități primare, care veghează asupra vieții copiilor. Tatăl e „un liber-cugetător“, stăpânit de umor și de inventivitate, însușiri demonstrate și în povestea despre „scuipatul cucului“. Mama îi spune copilului povești ce țin de o mitologie aproape modernă, de relativizarea timpului și spațiului. Deși cunoștințele folclorice ale mamei erau reduse, ea își creează totuși o lume folclorică autentică, așa cum o demonstrează și povestea căpățânei care se întrupează și îl conduce pe flăcău pe tărâmul fericirii eterne, unde timpul își oprește trecerea.

Ex. 1/ p. 43. Identificați în text detalii ce recompun peisajul fabulos al satului, „o margine a lumii dincolo de care nu mai era decât povestea.“

Justificați viziunea asupra acestor priveliști, ținând seama și de următoarea mărturisire a autorului: „Satul era pentru mine o zonă de minunate interferențe: aci, realitatea, cu temeiurile ei palpabile, se întâlnea cu povestea și cu mitologia biblică, ce-și aveau și ele certitudinile lor. Îngerii și Tartorul dracilor, cu puii săi negri, erau pentru mine ființe ce populau însăși lumea satului. Trăiam palpitând și cu răsuflarea oprită când de mirare, când de spaimă, în mijlocul acestei lumi.“

Lumea satului este, în viziunea lui Blaga, un loc al interferențelor multiple și surprinzătoare, în care coexistă sacrul și profanul. E o margine de lume, unde se află și dracii și îngerii, fapt demonstrat de întâmplarea cu bezna ce cuprinde tinda lui Vasile. Realitatea și mitul se condiționează prin repetete treceri în lumea fabuloasă a basmului, ca în povestea căpățânei, în care sunt întâlnite mai multe mituri subiacente: mitul reîncarnării, prin care căpățâna revine la viață, mitul tărâmului celălalt, în care trăiesc ființe veșnice, de o frumusețe extraordinară, mitul modern al timpului relativizat, flăcăul care se întoarce fiind supus entropiei timpului liniar și transformându-se în cenușă. Toate acestea sunt incluse într-un „substrat al mumelor“ primordiale, care țin de matca originară a ființei, Mama fiind, de fapt, ea însăși, cum spune scriitorul, **Eine Urmutter**, mama primordială. (*H.S.*)

ADDENDA

Eugen Simion, 1976

„Mai important, în afara poeziei, este însă **Hronicul și cântecul vârstelor**, datat 1946, publicat de G. Ivașcu în 1965, o autobiografie spirituală fără nervozitatea și fragmentarismul pe care le aflăm în *jurnalele* ținute în chip obișnuit de scriitori. [...]

Fiul preotului duce viața unui copil de țăran, păzește gâștele, se scaldă, se mânjește pe trup cu nămol și călărește ca diavolul gol, cu fața înnegrită pe cal. Învață «imperativele» firii de la păsări și flori, deprinde, altfel zis, legile existenței de la lumea naturală. De aici îi vine «magica lămurire» de care va scrie mai târziu și în eseuri. Cuvintele pe care le aude le «tâlcuiește», *tâlcuirea*, raportată la univers, fiind și o temă fundamentală în poezia lui.“

Manualul NICULESCU

ION LUCA CARAGIALE

Căldură mare

ION LUCA CARAGIALE s-a născut la 30 [ian]uarie 1852 în satul Haimanale din județul Prahova. Între 1868-1870 se înscrie sporadic la cursurile de mimică teatrală ale unchiului său, Costache Caragiali, animatorul unei renumite formații teatrale. Debutează cu scrieri umoristice

în **„Ghimpele“** în 1873, sub pseudonimul Carul sau Palicarul; redactează apoi **„Claponul“**, **„Calendarul Claponului“** şi **„Naţiunea română“**, iar mai târziu **„Moftul român“**. Prima piesă de teatru, **„O noapte furtunoasă“**, este reprezentată în anul 1879, dar succesul răsunător îl obţine scriitorul în 1884, cu **„O scrisoare pierdută“**. În anul următor, **„D-ale carnavalului“** are o audienţă mai mică la un public ce se recunoştea în multe dintre personajele reprezentate pe scenă.

În 1890, scrie drama **„Năpasta“**. În aceşti ani, elaborează schiţele şi „momentele“, **„Schiţe uşoare“** (1896), **„Schiţe“** şi **„Notiţe şi fragmente literare“** (1897), şi îndeosebi **„Momente“** (1901), despre care George Ranetti spunea: „Nu **«Momente»**, ci **«Monumente»** trebuia să botezi admirabilul volum!“. **„Operele complete“** i-au apărut în 1908, la Editura Minerva. A murit pe neaşteptate la Berlin, la 9 iunie 1912, fiind înmormântat la cimitirul Bellu, alături de Mihai Eminescu.

În opera sa literară atât de diversificată, combinată cu o susţinută activitate publicistică, Ion Luca Caragiale realizează o **cartografiere umană şi morală a unei societăţi amorfe, constantă în manifestări**, cu aceleaşi personaje şi tipologii, vechi şi ineficiente de când lumea, la fel cum Mihai Eminescu, în **„Glossă“**, fixează legile stagnării lumii într-un păgubitor materialism şi într-o reprobabilă lipsă de idealism. Pentru că, în condiţiile în care numai decorurile şi „măştile“ se schimbă, omul nu evoluează semnificativ, iar ansamblul rămâne compus dintr-o serie anonimă de Mitică şi Costică, de Lache, Mache, Tache, Pache, Sache sau Stasache, personaje anonime, diferenţiate, prin simplificare paronimică, numai prin litera iniţială, marcând definitiv, ca şi la Kafka (personajul cu nume doar o iniţială: K.), disoluţia totală a personajului.

La Caragiale, mai mult decât la oricare contemporan al său şi poate chiar la scriitorii de mai târziu, se instituie o stranie coincidenţă între datele şi aspectele banale ale realului şi universul operei, disoluţia graniţelor între ficţiunea tipologică şi existenţa cotidiană. Cu alte cuvinte, personajele sale **irup din real**, emană din acesta şi se prelungesc, se întorc în el, fiind, în mare măsură, inspirate din cea mai banală realitate. Autorul însuşi se simte dirijat de această magmă a cotidianului, controlat de forţele lui absurde, iraţionale, având uneori momente de maximă revoltă („sunt ameţit, nervii iritaţi – simt enorm şi văd monstruos“, **„Grand Hôtel *Victoria Română*“**), el fiind însă excepţia exemplară în lumea stereotipă din ultima parte a secolului al XIX-lea.

Caragiale ocupă în spaţiul literar românesc rolul unui novator de necontestat, ca promotor al dramei moderne, în spiritul în care aceasta se va dezvolta în întregul secol al XX-lea în literatura europeană, prin Gordon Craig, Fuchs, Meyerhold, Tairov şi, fără îndoială, pe linia literaturii absurdului, prin urmaşul său Eugen Ionescu. Modernitatea lui Caragiale mai rar surprinde pe cineva, fiind o evidenţă îndeobşte demonstrată sau asumată, doar rareori evitată printr-o formulă mai puţin tranşantă, ambivalentă, de clasic modern. Deloc atinsă de caducitatea pe care i-o prevedea Eugen Lovinescu în „Mutaţia valorilor estetice“, una dintre marile gafe ale ilustrului critic literar, opera lui Caragiale este o structură deschisă, de modern *avant la lettre*, de perpetuă, chiar incitantă actualitate, concentrând, fireşte, culmi ale tradiţiei, dar conţinând şi direcţii neaşteptat de moderne pentru evoluţia literaturii. (***Gh.S., H.S.***)

Mare scriitor clasic, din aceeaşi stirpe cu Eminescu şi Creangă, maestru neîntrecut al dramaturgiei româneşti, Ion Luca Caragiale a excelat şi în domeniul prozei, îndeosebi în schiţă şi în nuvelă. El este de fapt creatorul schiţei în literatura română, prin care marele dramaturg îşi duce la perfecţiune marile disponibilităţi creatoare folosite şi în piesele de teatru: caracterul scenic al situaţiilor, observaţia mediilor sociale, arta dialogului, umorul, comicul de situaţie şi de limbaj. Fiind o operă epică în proză cu o acţiune restrânsă, cu puţine personaje, surprinse într-o singură împrejurare, schiţa îi permite lui Caragiale să realizeze miniaturi literare de un farmec deosebit, în care ilustrează, într-o manieră realistă şi de o certă modernitate, o lume de o vitalitate copleşitoare şi de un pitoresc aparte. La apariţia, în anul 1901, a volumului **„Momente“**, din care face parte şi **„Căldură mare“**, un contemporan, George Ranetti, exclama: „Nu **«Momente»**, ci **«Monumente»** trebuia să botezi admirabilul volum!“. Criticul literar Garabet Ibrăileanu, considerând şi el volumul „admirabil“, dădea o apreciere exactă incitantei tematici a schiţelor: acestea investighează diverse medii sociale, familie, şcoală, presă, justiţie, viaţă mondenă, cu personaje din lumea bună sau pretins bună a timpului, dar care au, ca

trăsătură dominantă, „ridicolul ce rezultă din neasimilarea civilizației, din spoiala civilizației, din contrastul dintre pretenție și realitate."

Cu o economie remarcabilă de mijloace artistice, bazată îndeosebi pe dialog, în schița **„Căldură mare"** Caragiale se manifestă ca un precursor recunoscut al unei noi arte, **teatrul absurdului**, promovat cu un remarcabil succes, la jumătatea secolului XX, de Eugen Ionescu. Marele scriitor francez de origine română chiar pune în scenă, în anul 1953, la Théâtre de la Hachette, schița **„Căldură mare"**, tocmai pentru situațiile absurde pe care le dezvoltă. Aceasta prezintă, *in nuce*, toate trăsăturile unei opere caracteristice literaturii absurdului: golirea de sens a existenței umane, **dezorientarea omului** și **denaturarea umanului**, **automatismul existenței** și **deruta conștiinței** în fața unei lumi percepute ca un haos cu legi misterioase; **acțiune** fără evenimente logice, alunecând pe panta absurdului; **personaje anonimizate**, devenite simple marionete, numite generic Domnul și Feciorul, **vidul existențial** și rutina cotidiană ducând la anihilarea treptată a memoriei și individualității lor, transformându-le în marionete, în simple obiecte prinse într-un joc aleatoriu, ieșit din limitele logicii comune; limbaj banal, noncomunicativ, parodic, ducând, ca în piesa ionesciană **„Cântăreața cheală"**, la o adevărată **criză a limbajului**, a comunicării; teme literare grave golite de gravitate, cu implicații grotești, banalitatea existenței convertindu-se în comic, în râs ironic, întregul text luând aspect de **farsă existențială**.

În **„Căldură mare"**, lipsa de evenimente notabile, de conflict și deznodământ, de mesaj, anulează identitatea personajelor, trăirea lor autentică, limbajul devenind un **simplu joc**, un mecanism pornit la comandă de un scenarist năstrușnic, aglomerând **secvențe parodice** de viață după o **logică aleatorie**, în care personajele nu comunică sau cad pe rând în situații ridicole și absurde. Pentru a justifica reacțiile celor două personaje și a pregăti criza comunicării din **„Căldură mare"**, Caragiale prezintă, sub formă de didascalii, cadrul acțiunii, o stradă din Capitală, într-o amiază toropită de căldură: „Termometrul spune la umbră 33 de grade Celsius... Subt arșița soarelui se oprește o birje în strada Pacienții, la numărul 11 bis, către orele trei după-amiaz'. Un domn se dă jos din trăsură și cu pas moleșit se apropie de ușa marchizei, unde pune degetul pe butonul soneriei. Sună o dată... nimic; de două, de trei... iar nimic; se razimă în buton cu degetul pe care nu-l mai ridică... În sfârșit, un fecior vine să deschidă."

Acțiunea se petrece pe strada Pacienței, nume ce marchează simbolic răbdarea proverbială a personajelor în desfășurarea unui dialog absurd, dar și lentoarea replicilor, abulia gesturilor, nebuloasa intelectuală provocată de caniculă, pe rând sau simultan, celor doi protagoniști. O primă secvență dialogată relevă absurditatea replicilor Feciorului:

„ *Domnul:* Domnu-i acasă?

Feciorul: Da, dar mi-a poruncit să spui, dacă l-o căuta cineva, c-a plecat la țară.

: Dumneata spune-i c-am venit eu.

.: Nu pot, domnule.

D.: De ce?

F.: E încuiată odaia.

D.: Bate-i, să deschidă.

F.: Apoi a luat cheia la dumnealui, când a plecat.

D.: Care va să zică a plecat?

F.: Nu, domnule n-a plecat.

D.: Amice, ești... un idiot!

F.: Ba nu, domnule!

D.: Zici că nu-i acasă.

F.: Ba-i acasă, domnule.

D.: Apoi, nu ziseși c-a plecat?

F.: Nu, domnule, n-a plecat.

D.: Atunci e acasă.
F.: Ba nu, da' n-a plecat la țară, a ieșit așa.
D.: Unde?
F.: În oraș.
D.: Unde?
F.: În București.
D.: Atunci să-i spui c-am venit eu.
F.: Cum vă cheamă pe d-voastră?
D.: Ce-ți pasă?"

În acest moment, Domnul se contaminează de logica precară a preopinentului său, alunecând și el pe panta dialogului absurd, comportându-se contradictoriu și imprevizibil: declară mai întâi Feciorului că îl cunoaște stăpânul său, transmite apoi o serie ilogică de informații, pe care evident că Feciorul nu le poate ține minte, revine și contramandează acest mesaj, prilej cu care află, destul de târziu, că pe amicul căutat nu-l cheamă „d-l Costică", ci Mitică Popescu și e „propitar":

„*F.:* Care d. Costică?
D.: Stăpânu-tău.
F: Care stăpân, domnule?
D.: Al tău… d. Costică.
F.: Pe stăpânu-meu nu-l cheamă d. Costică; e propitar…
D.: Ei! Și dacă-i propitar?
F.: Îl cheamă d. Popescu."

Domnul îl caută însă pe Costică Popescu, de pe strada Sapienței, la numărul 11 bis, dar, copleșit de căldură, lipsit și el, evident, de înțelepciune, confundă strada Sapienței cu strada Pacienței, pe care de fapt se și află, lucru confirmat și de o babă, de un băiat de băcănie și de un sergent de stradă. Toți sunt toropiți de căldură: „birjarul doarme pe capră", „caii dorm la oiște", băiatul „moțăie la umbră", sergentul „s-a descălțat de cizme să-și mai răcorească picioarele". În această atmosferă de confuzie generală, într-o perfectă rotire în cerc, specifică lumii lui Caragiale, personajele reiau caruselul absurdului, atât de bine ilustrat în această schiță:

„ *D.:* Sergent!
Sergentul: Ordonați!
D.: Mă rog, nu știi dumneata unde e strada Pacienții?
S.: Chiar asta e!
D.: Imposibil!
S.: Da, domnule, asta e.
D.: … la d. Popescu, numărul 11 bis...
S.: Ei, da, mai în sus, pe mâna stângă, niște case galbene-n curte, cu marchiză...
D.: A!… Atunci feciorul e un stupid!… Întoarce, birjar!". (***H.S.***)

Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual

Ex. 1/ p. 9. Citiți textul de mai sus și caracterizați atitudinea fiecărui personaj prin 4-5 epitete.

Feciorul este un personaj „stupid", cu un comportament derutant, lipsit de orice simț de orientare spațială, care îl încurcă pe vizitator. Domnul vorbește incoerent, nu reușește să se facă înțeles, nu stabilește nici o punte de dialog cu Feciorul, se pierde în explicații stufoase, fără nici o relevanță. Epitetele ce i s-ar putea atașa sunt: incoerent, incomunicabil, derutat și derutant. (***H.S.***)

CERVANTES

Iscusitul hidalgo Don Quijote de La Mancha

MIGUEL DE CERVANTES Y SAAVEDRA (1547-1616). Mare scriitor spaniol, reprezentant strălucit al Renaşterii. Face studii umaniste la Sevilla şi Salamanca, localităţi prin care peregrinează împreună cu tatăl său, un medic sărac. Duce o viaţă agitată, este erou în bătălia navală împotriva turcilor de la Lepanto din 1571 (unde îşi pierde braţul stâng), iar în 1575 e luat prizonier de maurii din Alger, trimis la galere şi răscumpărat după cinci ani de captivitate. Întors în Spania, în 1584 sfârşeşte şi publică o scriere pe care o crease în timpul prizonieratului, un roman pastoral, „**Galateea**". Deşi mai scrie versuri, drame, comedii, o tragedie, „**Naumantia**", nu poate trăi din scris.

Devine, timp de un an, comisar pentru aprovizionarea Invincibilei Armada, care piere în valuri în anul 1588, apoi agent fiscal mai mulţi ani. Pentru gafa de a fi taxat şi impozitat grâul Bisericii, este dat afară, arestat şi excomunicat, ceea ce atunci echivala cu scoaterea din societate. Este eliberat prin influenţa unor prieteni atotputernici. În 1601 apare la curtea lui Filip al III-lea. De aici înainte biografia lui, până în anul morţii (1616, Madrid), se confundă cu destinul lui Don Quijote. Scriitorul moare în aceeaşi noapte cu Shakespeare.

Succesul neaşteptat îl obţine cu romanul „**Iscusitul hidalgo Don Quijote de La Mancha**", publicând prima parte în anul 1605, iar pe cea de a doua în 1615, cu un an înaintea morţii. În 1609 scrie „**Nuvele exemplare**".

„**Don Quijote**" devine unul dintre cele mai răspândite şi mai comentate romane din literatura universală şi în acelaşi timp o oglindă a Spaniei secolului al XVI-lea.

Perioada apariţiei romanului „**Iscusitul hidalgo Don Quijote de La Mancha**" coincide în Spania cu o acerbă campanie a autorităţilor laice şi bisericeşti împotriva romanelor cavalereşti, a căror producţie abundentă se credea că rătăceşte minţile şi tulbură în mod nepermis inimile cititorilor. Cervantes însuşi declară, în prefaţa romanului, că intenţia sa este „de a dărâma cu toată priceperea această uriaşă clădire înălţată din mulţimea cărţilor asupra cavalerismului", de „a trezi oroarea cititorilor pentru istoriile închipuite şi pline de insanităţi din cărţile cavalereşti". „**Don Quijote**" depăşeşte însă, prin valoarea sa literară, simpla intenţie polemică a autorului, care, de altfel, nici nu era cu totul împotriva romanelor cavalereşti. Cert este că, după apariţia romanului lui Cervantes, moda acestui tip de literatură a dispărut brusc, trimisă în ridicol de succesul neobişnuit şi de calităţile artistice viguroase ale acestei remarcabile scrieri. „**Don Quijote**" oferă mai multe niveluri de lectură: a) naraţiune – o poveste în spiritul acelora cu cavaleri rătăcitori; b) nivelul parodiei, la care aderă Cervantes însuşi; c) ca interpretare filozofică şi morală a destinului uman.

Romanul prezintă aventurile unui „hidalgo", ale unui nobil mărunt de provincie, din La Mancha, „din cei cu lance în panoplie, scut vechi, cal ogârjit şi ogar de hăituit vânatul", „bine legat şi vânos la trup, uscăţiv la faţă", căzut în patima cititului romanelor cavalereşti, care, din „sminteala asta", „uită aproape cu totul de vânătoare şi de gospodărirea avutului său", ajungând chiar să-şi vândă moşie după moşie pentru a îngrămădi în casă „cărţi de cavalerie". „Ce mai vorbă lungă, conchide autorul; se cufundă hidalgul nostru în aşa hal în citanie, că-şi trecea nopţile toate citind, din murgul serii şi până-n revărsatul zorilor, şi toate zilele, de cum se lumina până ce se-ntuneca; şi aşa din prea mult citit şi din prea puţin dormit, i se uscară creierii, încât îşi pierdu minţile."

Desprins parcă din spaţiul nenumăratelor lecturi cavalereşti, iscusitul hidalgo Alonzo Quijano caută armura, spada şi lancea strămoşilor săi, îşi denumeşte calul Rocinante, nume „nobil şi sonor", pentru un bidiviu mai vestit decât „Ducipalul lui Alexandru", îşi ia el însuşi un nume pe măsură, Don Quijote de la Mancha, şi o înfăţişare de cavaler rătăcitor şi porneşte pe

drumul lung al aventurii, alăturându-şi, în a doua călătorie, şi un scutier vestit, rămas în istoria literaturii cu numele de Sancho Panza. Faptele sale, dedicate, cele mai multe, iubitei ideale, Dulcineea del Toboso, în realitate o simplă ţărancă, sunt dintre cele mai neobişnuite: se înnobilează cavaler la un han, printr-un ritual ridicol, oficiat de hangiu în calitate de castelan, intervine în conflictul dintre un ţăran şi slujitorul său, obligându-l să-i plătească simbria, cere unor negustori să o proclame pe Dulcineea cea mai frumoasă femeie din lume, fapt pentru care este bătut cu sălbăticie şi obligat să se întoarcă acasă, unde nepoata, preotul şi bărbierul îi ard cărţile aducătoare de nenorociri. În a doua călătorie, împreună cu Sancho Panza, Don Quijote se luptă cu morile de vânt, atacă nişte călugări, crezând că în trăsură duc o prinţesă răpită, ţine discursuri unor păstori despre vârsta de aur a omenirii, sparge butoaiele cu vin de la un han, luându-le drept nişte uriaşi, îi promite scutierului său că îl va numi guvernatorul unei insule. În a treia călătorie, ultima, Sancho Panza chiar primeşte guvernământul insulei Barrataria, dar se lasă păgubaş în faţa dificultăţilor pe care le întâmpină în administrarea ei. Întors în cele din urmă, definitiv, acasă, pe deplin vindecat, Don Quijote de la Mancha îşi dă obştescul sfârşit, plâns de cei dragi şi convins că viaţa sa nu a fost „atît de păcătoasă" şi că a servit numai binele omenirii.

Călătoriile lui Don Quijote şi nenumăratele sale aventuri, care mai de care mai ridicole şi mai năzdrăvane se desfăşoară sub semnul unei permanente pendulări între iluzie şi realitate, într-o aspiraţie continuă către ideal, către bine şi valorile morale; avem de a face cu o profundă interpretare a lumii în două registre radical diferite, reprezentate de cei doi protagonişti. Credinţa lui Don Quijote este că a venit pe lume să înlăture nedreptatea, să vină în ajutorul celor slabi şi năpăstuiţi, să slăvească frumosul şi dragostea ideală, să înfăptuiască binele cu orice preţ. Lucrurile se petrec potrivit unei logici speciale, dincolo de convenţia mistificării, ca o participare la un joc în care cele două lumi îşi au propriile reguli. Tragedia începe când fiecare lume încearcă să-şi impună regulile celeilalte. Confuzia porneşte când dispare comunicarea dintre ele. Don Quijote a uitat regulile jocului lumii din care provenea. Ceilalţi nu cunosc şi ca urmare nu acceptă regulile jocului său. Singurul fericit e Sancho, care ia de bune toate regulile. Dincolo de ridicolul imediat al faptelor sale, eroul întruchipează calităţi ce nu trebuie să dispară din omenire: generozitate, curaj, modestie, puritate, dezinteres.

Celebrul episod al luptei cu morile de vânt a devenit emblematic pentru însăşi condiţia umană, întruchipată dramatic şi dilematic în acest insolit Cavaler al Tristei Figuri. Întâmplarea, neobişnuită în planul realităţii, este o metaforă-simbol al luptei pentru ideal, mereu reluată de om în aspiraţiile sale, în convingerea că, dincolo de suprafaţa ternă a lucrurilor, se află binele şi adevărul absolut. În scurtul fragment preluat din roman, se disting trei perspective narative, fiecare cu trăsăturile ei distincte. Există, mai întâi, o perspectivă a naratorului, care poate fi asimilată cu a lui Cervantes, deşi, pe parcursul romanului, aceasta nu este pe deplin obiectivă şi impersonală, întrucât se întâlnesc numeroase intervenţii şi aprecieri directe la adresa personajului. Aici, această viziune este cuprinsă în segmentul de început: „Vorbind ei aşa, zăriră deodată vreo treizeci-patruzeci de mori de vânt, care se aflau pe toată câmpia aceea." Dominantă este însă viziunea lui Don Quijote, cel care creează întreaga iluzie şi motivaţie a luptei:

„– Norocul ne călăuzeşte paşii mai bine decât ne-am putea-o noi dori, căci ai în faţă, prietene Sancho Panza, o privelişte care ne descoperă treizeci şi mai bine de uriaşi, nemăsurat de mari, cu care am de gând să mă lupt şi să le fac la toţi de petrecanie, şi ce-om lua de la ei drept pradă să ne fie cheag îmbogăţirii; că-i bătălie dreaptă, şi înseamnă să-l slujeşti pe Dumnezeu dacă stingi sămânţa lor afurisită de pe faţa pământului.".

Sancho, spiritul antitetic, comun, realist, încearcă să-l avertizeze că, de fapt, nu e vorba decât de nişte mori de vânt, dar replica nu se lasă aşteptată:

„– Se vede cât de colo, răspunse don Quijote, că nu prea eşti citit când e vorba de aventuri cavalereşti, sunt uriaşi, şi dacă ţi-e frică de ei, şterge-o de-aici şi pune-te pe rugăciuni, cât timp m-oi încleşta eu cu ei în luptă crâncenă şi la fel de dreaptă.".

Lupta este scurtă, plină de pitoresc şi, bineînţeles, cu consecinţe dramatice pentru temerarul cavaler: „Cu aceste vorbe şi încredinţându-se cu trup şi suflet stăpânei sale Dulcinea, pe care o rugă să-l ajute în atare primejdie, se acoperi cât putu mai bine cu pavăza şi, legănându-şi lancea în cumpănire, se năpusti în galop, cât îl ţineau picioarele pe Rocinante, să dea piept cu cea dintâi moară care-i stătea în cale. Şi arzându-i una cu lancea în aripă, vântul o roti cu atâta furie, încât făcu din lance o scurtătură ce trase după ea şi calul şi călăreţul, care fu azvârlit de-a berbeleacul, ca vai de câmpul lui, pe câmp.".

Prins în sfera iluziilor sale, ca atâtea personaje din literatura fascinantă a idealului, – căpitanul Ahab, din romanul „**Moby Dick**", de Herman Melville, emirul din Bagdad, din „**Noaptea de decemvrie**", de Alexandru Macedonski, sau prinţul din Levant, din balada „**Mistreţul cu colţi de argint**", de Ştefan Augustin Doinaş –, Don Quijote refuză evidenţele realului, menţinându-şi neabătută credinţa în ideal: „ – Taci, prietene Sancho, răspunse don Quijote, căci treburile războinice sunt mai supuse decât oricare altele necontenitelor schimbări. Cu atât mai mult cu cât eu cred, şi ăsta e adevărul, că magul acela, Frestón, cel care mi-a furat încăperea cu cărţile, i-a preschimbat pe uriaşii aceştia în mori de vânt, ca să mă lipsească de gloria răpunerii lor, atâta vrăjmăşie îmi poartă! Dar până în cele din urmă n-au să aibă cine ştie ce putere vrăjitoriile lui afurisite împotriva spadei mele viteze.". (***H.S.***)

Manualul NICULESCU

MIHAI URSACHI

Din reveriile domnului R.

MIHAI URSACHI (1941-2004). Poet şi traducător. Disident, a emigrat în Statele Unite ale Americii în 1961, fiind asistent şi lector la universităţile din Texas şi California. Revine în România după 1989, fiind până în 1992 director al Teatrului „Vasile Alecsandri" din Iaşi. Volume de poezii: „**Nebunie şi lumină**" (1998), „**Benedictus. Poezii perene**" (2002).

Poezia este un „discurs amoros" imaginar, parodic, mereu reluat, prin încercarea repetată de a corecta primul enunţ, nereuşit, al unei ipotetice declaraţii de dragoste. Aluzia parodică poate fi la adresa lui Nichita Stănescu („Ce bine că eşti, ce mirare că sunt!", „**Cântec**"): „Când singuraticul domn R. a ajuns/ din întâmplare în chiar apropierea/ domnişoarei sensibile N., el i-a spus:/ «mă bucur că existaţi, domnişoară»". Afirmaţia, scoasă din context, lipsită de conexiunea cu termenul referenţial, este insuficientă, de aceea se află mereu în situaţia de a fi corectată, cu urmări din ce în ce mai ridicole: „aţi fi putut, mă gândesc, să nu existaţi"; „ vă felicit pentru faptul că existaţi"; „vreau să spun, propriu-zis, că de fapt/ mă felicit pe mine pentru faptul că existaţi.". Eul declarativ, care tatonează nesigur spaţiul semantic al cuvintelor, e conştient de incapacitatea construirii unui discurs eficient: „Abia acum domnul R. săvârşise o gafă enormă./ Cât ai clipi înţelese că ultima-i frază/ era de un echivoc scandalos, cu subsoluri hibride/ şi intenţiuni refulate, ba chiar/ de o vanitate absurdă (ca şi cum domnişoara/ i-ar datora cât de cât existenţa)".

Nici schimbarea temei şi a discursului nu au rezultate mai bune: „Schimbându-şi cu totul dicţiunea,/ domnul R. deveni analitic:/ «adică vroiam să constat că sunteţi o/ persoană sensibilă.»/ Formula aceasta avea evident un/ cusur:/ cuvântul «persoană» strecura nu ştiu ce aluziv, ca şi cum/ domnul R. fiind o persoană, domnişoara la fel, prin aceasta/ o comuniune ar exista între ei,/ un soi de frăţie, de apartenenţă/ la aceeaşi familie.". Altă modificare este şi mai nereuşită: „Mai bine zis, am constatat cu plăcere obiectul sensibil." Pentru că sensul acestui cuvânt este neclar, chiar scandalos, se revine asupra ultimei formulări, printr-o avalanşă de termeni retorici contradictorii: „Vreau să zic o idee sensibilă, sau, oricum,/ posibilitatea unei

atare idei, sau/ bănuiala (în fond destul de obscură) despre putința,/ în general, a ideii că în principiu/ se poate admite că dacă/ existența este genul suprem și inexistența/ există, atunci inexistența e existență, deci/ nu există și, în consecință...". În cele din urmă, parcă în acord cu această ultimă afirmație, domnișoara N. se imaterializează, se șterge, cum era de așteptat, din orizontul aperceptiv al poetului: „Aici domnișoara sensibilă N., din pricina/ ciudatei purtări a ciudatului domn, deveni,/ în ușoara-ncețoșare a serii, așa disparentă,/ încât domnul R. a conchis: «Doamne, iarăși vorbesc/ singur pe stradă, probabil că iarăși/ am uitat să iau picăturile.»". S-ar presupune astfel că, în viziunea lui Mihai Ursachi, poezia se naște dintr-o stare maladivă, de confuzie, fiind un delir al eului, altfel, în lumea normală, controlat prin mijloace terapeutice. (*H.S.*)

Manualul NICULESCU

LIVIU IOAN STOICIU

Mâini
(O legătură de amor îngălbenită, boțită)

LIVIU IOAN STOICIU (n. 1950). Poet. Debutează în 1980 cu o culegere premiată, **„La Fanion"**. Monografia sentimentală a copilăriei, în stilul lui Edgar Lee Masters din **„The Spoon River Antology"**, a fost uzitată și de alți poeți contemporani, de Marin Sorescu, în **„La Lilieci"**, sau de Petre Stoica în **„Un potop de simpatii"**. Imaginile burlești au o factură mitologică degradată: „Măi, frate, ia te uită:/ Din cer, vine/ în veșmânt lung (cusut de ea) vai de mine.../ (cine?...) cantonieresa...". A doua culegere se numește **„Când memoria va reveni"** (1985), anticipându-se un așteptat moment al resurecției unei memorii ancestrale, prezente peste tot și nicăieri, senzațiile erotice fiind arhiprezente: „Mă strângi la piept, ești/ Una țâțoasă: nimbul, în neorânduială, ce culoare/ are? Discul// lunii. Care se înnoiește...". În **„O lume paralelă"** (1989), se „practică un tradiționalism abia camuflat (în ciclul «**Desene rupestre**» și nu numai aici), purtându-și sufletul arhaic, rural, într-un spațiu abia urbanizat..." (Al. Piru). În **„Desenele rupestre"**, se vizitează civilizațiile vechi de mii și mii de ani, cu ulcele în care se păstrează sufletele strămoșilor.

Poezie despre comunicarea umană, despre împreunare de mâini, ca într-o poveste de dragoste ce vine din vechime, repetând gesturile arhetipale ale manifestării sentimentului erotic: „O legătură de amor, vie, înfocată, scrisă mărunt,/ plină de picături întinse de cerneală/ albastră, pe/ margini, cu tăieturi și corecturi." E un legat al ființei, transmis prin generații, ca un testament, un înscris ancestral, asupra căruia s-au aplecat multe generații. E, poate, chiar poezia, ea însăși „vie, înfocată, scrisă mărunt". Dragostea, relația erotică, „legătura de amor", vine ca un monstru flămând, ca un mesager al timpurilor trecute: „O legătură de amor – vine, din când în când, zgâriind cu ghearele/ tencuiala apartamentului, la etajul/ doi, se așază pe pervaz la fereastra închisă a sufrageriei și/ mă privește, parșivă, tăcută, de afară. Eu...".

Banalul sărut, același mereu, face și acum legătura cu agentul insolit al dragostei, deschizând neguroase cărări în trecut: „Mă așez de partea cealaltă a geamului și-i strig:/ te sărut, legătură de amor, ești/ moștenită de la bunicul meu dinspre mamă, prin intensitate/ nu vrei să-ți dai jos, de data asta, masca/ veche de liliac?".

Legătura de amor, venind din vreme, „îngălbenită, boțită" de patina timpului, ca un simbol al dragostei universale, este un totem pentru etern resuscitate forțe erotice: „O legătură de amor îngălbenită, boțită, cu un scris pe ea greu de/ descifrat,/ dulce// și amar la recitit: «că este/ o altă țară a noastră pe lumea cealaltă, care cere de pomană»". Pentru poet, creația însăși, cinstită cu „anafură/ și vin sfințit" pentru a se înscrie în eternitate, e „O legătură de amor vie, speriată de mine de câte ori mă arăt la gura/ Muzeului Literaturii Române – în mâini cu anafură/ și vin sfințit.".

Teme ale poeziei „Mâini (O legătură de amor îngălbenită, boţită)“

- Resurecţia unui **univers ancestral**: lumea se transfigurează mereu, astfel încât totul se schimbă, devine viu.
- **Dragostea**, văzută ca un mod de a potenţa energiile latente ale omului. *(H.S.)*

ADDENDA

Nicolae Manolescu, 2001

„Singurul lucru rămas aproape neschimbat la Liviu Ioan Stoiciu este scriitura prozastică, discursivă. În programul poeţilor tineri din ultimul deceniu s-a aflat şi recondiţionarea elocvenţei, după ce i se preferase în mod vădit cealaltă faţă a limbajului, aceea fragmentară, inuzuală şi sugestivă, a «necuvintelor». Folosind fraza lungă, vorbită, «clară», insistentă, poetul decupează însă versurile în aşa fel încât clauzula să nu coincidă niciodată cu pauza sintactică. Rezultă o tensiune între sintaxă şi prozodie. Tot efectul stilistic stă în ea. Pe de altă parte, imaginaţia s-a rafinat şi poetul înclină mereu mai des acum spre metafora «stilizată» sau hieratică, de unde la început era atras de aspectele «brute», neprelucrate, grunjoase ale realului. Meditaţia personală are uneori, cu tot tactul ei clasic, horaţian, o nobleţe decorativă, de stampă orientală: «Ah, îmi trebuie o preocupare anterioară, îmi/ zic să nu fiu trist… Pârâiaşul/ din dreapta e gata să mă adoarmă cu susurul lui: în/ el porţelanurile, numai/ nisip, acum, dar/ care peste două mii de ani vor prinde/ viaţă, sclipeşte deja, le ghiceşti în unda/ apei formele senzuale. Unele/ sunt pline de sânge... Toate pe/ sub umbra/ trandafirului, pată de lumină de un roşu aprins. Pată/ de lumină femeie. Femeie, tu: cât/ am stat pe plajă privind/ la valurile mici fără să mă satur de mişcarea/ lor şi de firişoarele de pietricele ce/ le rostogolesc, an de an ce am/ înţeles? Nu am înţeles nimic… Pârâiaşul din stânga la/ fel: doar că el curge în sens/ invers.// Adevărul, mereu adevărul e că din acest lăcaş, al/ sufletului, nu trebuie/ ieşit…“.

Liviu Ioan Stoiciu este un poet original, unul din cei mai înzestraţi ai generaţiei sale. El trebuie citit fără prejudecăţile puriste de care continuă să fie grevată receptarea poeziei tinere într-o anumită critică. A venit timpul ca «prozaismele» sale (mai ales la debut), scriitura elocventă şi celelalte să nu mai fie considerate nepoetice. Literatura se schimbă după cum vrea ea, nu după cum ne închipuim noi.“

Manualul NICULESCU

TUDOR MUŞATESCU

Titanic Vals

TUDOR MUŞATESCU (1903-1970). Dramaturg, prozator şi poet. Urmează cursurile primare şi secundare la Gimnaziul **„Dinicu Golescu“** din Câmpulung Muscel, pe care le termină în 1919 la Liceul „Sfântul Sava“ din Bucureşti. În 1924 absolvă Facultatea de Litere a Universităţii din Bucureşti. Scurtă vreme funcţionează ca profesor şi avocat, apoi se dedică literaturii şi gazetăriei. Preocupările sale literare sunt multiple: scrie epigrame, cronici rimate, schiţe, însemnări şi povestiri din război, scenete pentru reviste teatrale. Se impune în lumea literară începând cu anul 1931, când îi apar piesele de teatru **„Sosesc deseară“** (1931, vodevil) şi **„Titanic Vals“** (1932). Alte scrieri dramatice: **„Visul unei nopţi de iarnă“** (1937), **„Ţara fericirii“** (1945), **„Madona“** (1947). Este autor de schiţe umoristice, adunate în volumele **„Nudul lui Gogu“** (1927) şi **„Ale vieţii valuri“** (1932), precum şi al „epistolelor burleşti“, care dau savoare volumului **„Doresc ca micile mele rânduleţe…“** (1945).

Tudor Muşatescu continuă observaţia realistă şi critică a lui Caragiale asupra lumii politice româneşti, surprinsă în altă epocă istorică, aceea interbelică. **„Titanic Vals“**, cea mai reuşită piesă de teatru a scriitorului, este o comedie de moravuri în trei acte, cu o intrigă alertă, **suspans** şi un spumos **comic de limbaj** şi **de situaţie**. Personajul principal, Spirache Necşulescu, mărunt funcţionar la prefectură, moşteneşte o mare avere în urma morţii unicului său frate,

Tache, dispărut într-un naufragiu din Marea Neagră. Dacia, soția lui, soacra Chiriachița, fiica Sarmisegetuza (Miza) și cei doi băieți, Traian și Decebal, toți cu nume inspirate din istoria națională, sunt în fierbere atunci când Spirache candidează, la insistențele lor, pentru a fi ales deputat. Deși le cere sincer alegătorilor, în discursul electoral, să nu fie ales, efectul este contrar tocmai prin insolitul situației. În urma acestui eveniment, atitudinea celorlalte personaje față de el se schimbă, fiind considerat de acum un om providențial.

Scena 1 din actul I, cu rol de **expozițiune** și de **intrigă**, surprinde un tablou de familie, prilej de a prezenta personajele implicate și mediul în care se desfășoară acțiunea. Scriitorul insistă asupra decorului, redat prin indicații scenice (didascalii) amănunțite, semnificative pentru starea socială a familiei. Acțiunea se petrece într-un „fel de salon sufragerie, cu mobilier amestecat și uzat", cu șevalet și balansoar, „masa de mâncare", „bufet cu geamuri", „o canapea cu scaune desperecheate", pe măsura veniturilor modeste ale personajului principal, „funcționar de prefectură, cu leafă mică, copii mari și soacră prevăzută, de ea însăși, în actul dotal".

Incipitul piesei surprinde un „tablou familial, în amurg", cu roluri bine distribuite ale personajelor: Spirache, într-un colț, citește ziarul, Dacia deapănă un scul de lână, ajutată de copilul cel mic, Decebal, Chiriachița ghicește în cărți, Miza își lustruiește unghiile, Traian, fiul cel mare, moțăie cu țigara în gură într-un colț de masă, Gena, fata lui Spirache din prima căsătorie, pregătește cafelele. E o atmosferă liniștită, de după-amiază provincială, în care dialogul personajelor evoluează lent către o intrigă specifică vremii, dobândirea unei moșteniri: „CHIRIACHIȚA: Ți-am mai spus eu… singura nădejde e tot frate-tău, Tache... dacă nu cumva o avea și ăla de gând să trăiască o sută de ani. (*La auzul numelui lui Tache, toată familia devine atentă.*)". Odată acest subiect deschis, se aproximează că Tache ar avea „exact șaptezeci și ceva de ani în cap… Cam pe-aici…", iar „milioane tot cam pe-atâtea". În perspectiva acestei fabuloase moșteniri, aproape toate personajele cad în visare, având totuși neliniști și îndoieli:

„CHIRIACHIȚA: De! Numai să v-o lase vouă…

SPIRACHE: Păi n-are cui s-o lase… Singurul lui moștenitor eu sunt, ca frate al lui și de tată și de mamă.

DACIA: Numai să nu facă testament în favoarea altuia…

SPIRACHE: N-are cui să-i facă... fiți liniștiți. Nouă o să ne rămâie. Vouă adică, că eu, ori cu bani, ori fără bani… tot gazeta aia o s-o citesc…

CHIRIACHIȚA: Te-ai interesat la tribunal dacă nu cumva…

SPIRACHE (*îi taie vorba*): Nu… nu… nu… Până acum trei zile, când a plecat la Ierusalim… mi-a spus el, cu gura lui, că n-a făcut testament… (*Un timp.*) Azi-noapte, trebuie să se fi îmbarcat la Constanța pentru Constantinopole…".

Din acest punct, discuția dobândește un ton aluziv și cinic: Chiriachița crede că „poate tot răul e spre bine", căci „o avea Dumnezeu milă și de voi și i-o lua vreun curent pe vapor", iar Miza consideră că „pe vapor se pot întâmpla multe". Totodată, în stradă o flașnetă începe să cânte, premonitoriu, „Titanic vals", amintind de „vremea când s-a ciocnit «Titanicul» cu ghețarii și s-a scufundat în ocean". Personajele intră într-o stare de speranță și de totală admirație față de o posibilă întâmplare similară, fiecare exprimându-și deschis și cinic punctul de vedere și dorințele. Dacia o spune deschis, „Ăla zic și eu naufragiu!", Miza o consideră „splendidă catastrofă", iar Chiriachița, „ca omul cu prevedere", întreabă dacă pe Marea Neagră sunt ghețari, temându-se deja că timpul ar putea fi frumos și i-ar strica toată această iluzorie perspectivă. Este asigurată însă de Traian că toate barometrele din oraș „arată furtună… vânturi mari dinspre sud...".

Scena se încheie într-o atmosferă de visare, în care Spirache, cutremurat de aceste gânduri spuse cu voce tare, punându-și „pleașca" de pălărie pe cap, stârnind hazul tuturor, se ridică și pleacă să-și citească ziarul în liniște, în grădina publică. (***H.S.***)

ADDENDA

Cornel Robu, 2000

„La loc de frunte în galeria acestor «păguboşi care câştigă» – triumfători de-o seară asupra rapacităţii şi perfidiei veşnic triumfătoare – se situează şi Spirache Necşulescu, protagonistul din **Titanic Vals**: funcţionar mărunt la prefectură provincială, terorizat, vexat şi ridiculizat la «sânge» de o familie tentaculară şi rapace, ridicolă până la paroxism ea însăşi, în frunte cu Chiriachiţa, «soacra perfectă» – Spirache îşi va savura, într-o bună zi, revanşa asupra tuturor, graţie unei moşteniri inopinate şi unei la fel de senzaţionale alegeri ca deputat."

Concepte operaţionale

OPERA DRAMATICĂ. Este opera literară scrisă sub formă de dialog pentru a fi reprezentată pe scenă, prin interpretarea actorilor.

Totalitatea operelor dramatice aparţin **genului dramatic**, unul dintre cele trei genuri literare fundamentale, alături de cel liric şi epic. În acest gen sunt incluse următoarele specii literare: **tragedia**, **comedia** şi **drama**. Derivate din acestea, datorită interferenţei între ele, sunt şi **tragicomedia**, **farsa**, **feeria** şi **vodevilul**.

STRUCTURA TEXTULUI DRAMATIC. Textul dramatic impune comunicarea unui mesaj cognitiv şi estetic **în mod indirect**, prin **replici** rostite de actori angajaţi într-un **joc scenic**, într-un spectacol. Prin comparaţie cu genul epic, în special cu proza, modul dominant de expunere este **dialogul**, fiind folosit uneori şi **monologul**, care, prelungit în sens retoric, fără întrerupere şi cu amploare afectivă, devine **tiradă**. Naraţiunea este suplinită prin jocul actorilor, prin prezentarea întâmplărilor direct în faţa spectatorilor, fapt ce implică şi **elemente nonverbale** şi **paraverbale**, **gestică**, **pantomimă**, **intonaţie**, **pauze**. Elemente narative pot fi conţinute şi în **indicaţiile scenice** (didascalii), prin care autorul dramatic dă anumite sugestii pentru jocul actorilor. **Didascaliile** înlocuiesc de regulă descrierea tradiţională din textul narativ, cuprinzând, la începutul piesei, prezentarea personajelor, elemente de portretistică, de stare civilă şi socială, iar la începutul fiecărui act indicând elementele de **decor**, prin care se organizează sugestiv **spaţiul acţiunii**. În cuprinsul desfăşurării dramatice, indicaţiile scenice marchează intrarea şi ieşirea din scenă şi fac referiri la jocul actorilor, la gestică, mişcarea scenică, intonaţie, la relaţiile dintre personaje.

De regulă, textul dramatic este împărţit în **acte** şi **scene**. Actul continuă în bună măsură ideea **unităţii de loc**, **timp** şi **acţiune** din dramaturgia clasică, fiind axat pe acelaşi spaţiu al acţiunii, cu o continuitate neîntreruptă. Actul dramatic este împărţit în scene, reprezentând subsecvenţe delimitate de intrarea şi de ieşirea personajelor din câmpul vizual al spectacolului (din scenă). În dramaturgia modernă se foloseşte şi conceptul de **tablou**, nefixat însă pe deplin, denumind o secvenţă dramatică, uneori un act, alteori numai o scenă.

Pe aceste cadre structurale, opera dramatică prezintă de regulă o **acţiune** puternic vizualizată, tensionată de **conflictul dramatic** (desfăşurat uneori pe mai multe planuri), cu un subiect bine determinat, cu **intrigă**, **punct culminant** şi **deznodământ** care produc puternice efecte artistice. Personajele urmează tipologia clasică ilustrată şi în operele epice, de obicei în roman: **eroul**, **antieroul** şi **noneroul**; **avarul**, **servilul**, **ipocritul**, **demagogul**, **încornoratul**, **mizantropul**, **curtezana**, **snobul**, **prostul fudul** etc.; **personaje centrale**, **periferice**, **episodice**, **absente**; **pozitive**, **negative**, **ambigue**.

Vizualizarea spaţiului creează şi un prezent al **timpului dramatic**, care dă impresia de viaţă în plină desfăşurare, de continuitate, de trăire intensă a acţiunii. Replicile personajelor pot crea însă, mai ales în drama modernă, şi momente narative specifice genului epic, cu **analepse** şi **prolepse** care generează o **relativizare a timpului dramatic**, uneori o **acronie** ce multiplică planurile temporale ale acţiunii.

Fiind destinată prezentării pe scenă, într-un timp limitat, opera dramatică presupune o concentrare a textului, prezentând un **incipit** *ex-abrupto*, prin intrare directă în miezul faptelor, şi un conflict ce face ca toate personajele să interacţioneze, a cărui rezolvare conduce către un **final** plin de efect, menit să surprindă sau să impresioneze, prin răsturnări de situaţii (adevărate **lovituri de teatru**) sau prin apariţia neaşteptată a unui personaj care schimbă cursul acţiunii (reprezentând acel **deus ex machina** din teatrul antic). (*Gh.S.*)

ION VINEA

Pasăre măiastră

ION VINEA (1895-1964). Poet şi prozator, unul dintre cei mai importanţi exponenţi ai modernismului şi avangardismului românesc, spirit iconoclast, care îşi amână debutul editorial în poezie, cu **„Ora fântânilor"**, până în anul morţii. Înfiinţează, încă de când era elev, o revistă, **„Simbolul"**, împreună cu Marcel Iancu şi Tristan Tzara. Aici debutează cu o serie de poezii originale, **„Sonet"**, **„Lewdness"**, **„Mare"**. **„Chemarea"** este o altă revistă, înfiinţată în 1915, împreună cu Tristan Tzara. Publică la **„Umanitatea"**, **„Cuvântul liber"**, **„Adevărul literar şi artistic"**. Cele mai importante poezii le publică în **„Contimporanul"**, revista devenind o redută a avangardismului şi a constructivismului. În 1925 debutează editorial cu un volum de proze, **„Descântecul şi Flori de lampă"**, urmat de romanul **„Paradisul suspinelor"** (1930). Unele poezii ale sale sunt culese în **„Ora fântânilor"**, în anul 1964. Romanul **„Lunatecii"** apare postum, în anul 1965, în timp ce **„Venin de mai"** (1941-1944) a rămas neîncheiat. În anii 1957, 1958 traduce din Shakespeare şi din Edgar Allan Poe.

Poezia **„Pasăre măiastră"** este închinată celebrei sculpturi a lui Constantin Brâncuşi, fiind o variantă, cu mijloace specifice artei literare, a temei sublime a zborului exprimată de aceasta. Raportându-se la o capodoperă unanim recunoscută, Ion Vinea se înscrie în orizontul elevat al viziunii lui Brâncuşi, constituit din imponderabile ale lumii transcendente, ale înălţării, ale zborului fără oprire. Liniile şi formele, atinse de adierea spiritului, se descarcă de materie, spaţiul poetic fiind populat de simboluri diafane, „umbră", „adieri", „miresme", „duhul", „mătasea mării", exprimând eliberarea de povara gravitaţiei şi năzuinţa spre o armonie celestă, a muzicii sferelor: „Duhul e-n minţi – şi pe pământ umbră./ Ochii noştri trag stelele în gări./ Miresmele au culcat zgomotele,/ cu adieri ne pipăie câmpia, –/ mătasea mării paşilor se dăruie". În planul terestru, într-o zodie a împlinirii, lumea se descarcă de rod, pregătită pentru călătoria celestă: „vântuie vremea prin ramuri greu încărcate,/ veştile, simte-le, coapte, cad pretutindeni în noapte./ Sorii mâinilor cerului i-au întins.".

Imaginea **„Măiastrei"** depăşeşte închipuirea umană, atrasă de aceeaşi fascinaţie a zborului („Pe mormintele nedeschise împinşi/ ne purtăm fântânile de sânge."), prefigurând un sincretism al artelor ce va conduce la un nou limbaj, universal, sfidând din nou, prin sublimul creaţiei, divinitatea, ca în vremurile arhaice: „Să-nălţăm vrem iar turnul lui Babel,/ din năzuinţi cuib cuvântului să boltim./ Ca în faţa unui cântec mare/ pasărea setii, fulg de flacără,/ răstignească-şi ivirea măiastră/ amăgitor de sfânt pe catapeteasmă.".

Poezia **„Pasăre măiastră"** trăieşte din metaforă, aşa cum modelul lui Brâncuşi se întemeiază din linii şi forme diafane, din esenţe plasmatice ale materiei: „sorii mâinilor", „fântânile de sânge", „fulg de flacără", toate alcătuind o **metaforă** complexă, revelatorie a **zborului**, perceput ca posibilitate de transcendere a lumii. (***Gh.S.***)

ADDENDA

Constantin Brâncuşi

„Pe când eram copil, visasem mereu că pot să zbor, printre arbori, spre ceruri... De patruzeci şi cinci de ani port nostalgia visului acestuia. Eu nu doresc să prezint o pasăre, ci să exprim *însuşirea în sine, zborul, elanul ei*. Nu cred că voi putea izbuti vreodată... Dumnezeirea e pretutindeni. Şi când te contempli pe tine însuţi; şi când te simţi umil; şi când te dăruieşti... Divinitatea rămâne în opera ta. Ea este magică."

„Istovesc la **Pasărea măiastră** (vrăjită) din 1909 încoace; şi mi se pare, iată, că n-am desăvârşit-o încă. Eu aş vroi să reprezint *imponderabilul* într-o formă concretă."

„**Pasărea** este un simbol al zborului, care îl eliberează pe om din limitele materiei inerte. Aici am avut de luptat cu două mari probleme. Trebuia să arăt în formă plastică sensul spiritului, care este legat de materie. Concomitent, trebuia să fuzionez toate formele *într-o unitate*. Chiar formele contradictorii trebuie să se unifice într-o comuniune nouă, finală. În filosofia mea asupra vieții, separarea materiei de spirit și orice dualitate rămâne o iluzie. *Sufletul și lutul* formează o unitate. Prin acest oval al trupului Păsării eu am separat și am combinat două mișcări imperioase – una deasupra ovalului și alta – dedesubt. Mă întrebam singur: cum trebuie să ambalez oare formele pentru a da ***Păsării** un sens al zborului, fără efort*? După cum observați, *am reușit* cumva *să fac ca Pasărea să plutească*...“

„A rămas (din întreg) numai esența **Păsării**, ideea și spiritul ei: câteva linii, un anumit unghi și câteva curbe, care redau vertiginoasa avântare înspre văzduh; a rămas doar *ideea de pasăre: zborul ei*... I-am aruncat, deoparte, aripile și ciocul – ghearele și creasta, ochii și picioarele...“

Manualul CORINT 1

FĂNUȘ NEAGU

Acasă

FĂNUȘ NEAGU (n. 1932). Prozator, autor de povestiri, nuvele și romane evocând o lume misterioasă din zona Brăilei, învăluită în mituri folclorice și în iluziile câmpiei eterne. Debutează cu volumul **„Ningea în Bărăgan“** (1959), prin care își creează un spațiu literar propriu și o matrice stilistică inconfundabilă. Continuă cu volume de povestiri, **„Somnul de la amiază“** (1960), **„Dincolo de nisipuri“** (1962), **„Caii albi din orașul București“** și **„Vară buimacă“** (1967), iar în anul 1968 dă la iveală un roman remarcabil, **„Îngerul a strigat“**, care primește Premiul Uniunii Scriitorilor. Alte scrieri: **„Cantonul părăsit“** (1964, Premiul Uniunii Scriitorilor) **„Echipa de zgomote“** (teatru, 1971), **„În văpaia lunii“** (povestiri, 1971), **„Fântâna“** (1974), **„Frumoșii nebuni ai marilor orașe“** (roman, 1976), **„Scaunul singurătății“** (roman, 1987), **„Țara hoților de cai“** (roman, 1991), **„O corabie spre Bethleem“** (1997), **„Amantul Marii Doamne Dracula“** (2001).

Nuvela **„Acasă“**, publicată în volumul **„Vara buimacă“** (1967), captează atenția lectorului prin temă, prin atmosferă, prin concordanța deplină între scenariul epic și mijloacele artistice, într-o gradație subtilă a întâmplărilor către un final neașteptat. Tema este a întoarcerii la matcă, a revenirii, prin moarte, în locul de origine, în condițiile dramatice datorate deportărilor masive de „dușmani ai poporului“ din anii ’50 ai regimului comunist. Personaje principale sunt tânărul Eremia, care „avea un cap frumos, de lup tânăr, frumos dar nu și puternic, puțin prea fraged în frumusețea lui sălbatică“, și bătrâna, bunica lui, revenită în satul din care fusese deportată în urmă cu cinci ani.

Textul este structurat în trei secvențe epice, concordante, fiecare conținând semnificații care prefigurează deznodământul nuvelei: sosirea și popasul în gara satului Grădiștea, cu rol de prezentare a personajelor, a evenimentelor anterioare și de introducere în atmosfera narațiunii; drumul către satul Grădiștea în cabina unui autocamion, condus de Geană Aurel, tovarăș de joacă din copilărie al lui Eremia; sosirea în casa strămoșească, expropriată și devenită sediu al Sfatului popular, și moartea bătrânei chiar în camera unde a născut și și-a crescut numeroșii copii. Fiecare dintre aceste episoade are un rol estetic precis, creând atmosfera specifică satului românesc din anii de început ai comunismului, dominat de acerba luptă de clasă, de prigoana împotriva oamenilor înstăriți, de conflicte și răzbunări prilejuite de o ideologie străină, implantată cu forța în așezările rurale românești.

Partea a treia a nuvelei concentrează toate semnificațiile textului, dând o lumină nouă și asupra unor întâmplări anterioare. Se precizează acum timpul acțiunii, la cinci ani după 1949,

momentul în care familia fusese deportată din satul de lângă Buzău tocmai în Maramureş, iar punctul final al călătoriei îl reprezintă casa, centru al lumii, loc de început şi de sfârşit al vieţii, o casă acum, în timpul naraţiunii, înstrăinată şi deposedată de simbolurile ei fundamentale: „În curtea casei pe care-o părăsiseră cu cinci ani în urmă – în 1949 – un om cu căciulă neagră, roasă pe margini, cu o flanea de lână nevopsită, cu mânecile suflecate, rotea prin aer, ţinându-l strâns de urechi, un iepure de câmp, şi cu muchia palmei libere îi aplica lovituri scurte după ceafă [...]. Treptele de la intrare, din stejar, se tociseră, potcoava fixată la mijloc, ca să cheme norocul asupra celor ce înălţaseră casa, fusese smulsă, se vedea forma ei imprimată în lemn.".

Bătrâna, care până atunci, în episoadele anterioare, nu rostise nici un cuvânt, numai un rău prevestitor „Ta, ta, ta, tam..., ta, tam!", „marşul morţilor", învăţat de la nepotul ei, trompetist în armată, devine deodată fermă şi intră firesc în casa ei, ca adevărată stăpână: „– Să-l întreb cine-i preşedintele, zise Eremia, dar bătrâna îl opri. – Intrăm aşa, porunci ea. E casa noastră." Decorul interior este cu totul schimbat, nefamiliar, înstrăinat: „Mirosul casei lor se pierduse, acum mirosea puternic a motorină, iar cele patru uşi, date în albastru, aveau numere." Camera în care bătrâna născuse cei nouă copii este schimbată: fierarul încercase să facă din barometru un cântar, dar nu reuşise, patul fusese înlocuit cu o casă de bani, iar în scaunul „învelit cu material de la Brăila" stă o persoană străină. Noul stăpân este o oficialitate publică, primarul Pavel Odangiu, vecinul lor, personaj cu „faţa cărnoasă, roşie, străpunsă de fire de păr albe", redus spiritual, care „scria ceva într-un registru, muind creionul chimic în gură", cu buzele învineţite, ce „i se mişcau singure, fără să articuleze cuvinte".

Bătrâna, baba Gherghina, însoţită de Eremia, se întoarce la „albia veche", pentru a muri chiar în scaunul primarului, „scaunul vechi" al casei, indicând, în simbolistica lui neschimbată, adevăratul proprietar. Casa însăşi devine un **cronotop** în care se concentrează întâmplările esenţiale ale vieţii: „În odaia asta, tu ştii bine, am născut nouă copii. Unde-i lada aia de fier era patul. Acolo au zăcut şi mi s-au stins patru băieţi. Tot acolo mi-a murit şi omu." Actul propriei morţi este şi el programat tot aici, pentru că bătrâna ştie când şi în cât timp va muri, exact într-un sfert de oră. Înainte de asta, cântă o melodie tristă, care să-i aducă aminte de locul în care trăise: „Hai, Buzău, Buzău!". E un cântec „venind de pe vărsătură, din noroaie, din ascunzişuri de fiare." La sfârşit, bătrâna adresează un ultim cuvânt eternităţii: „– Doamne, Dumnezeule, mărire ţie!". Despovărarea de cele pământeşti e parcă derulată cu încetinitorul: „În clipa aceea, bucata de pâine pe care i-o dăduse nevasta şefului de gară îi alunecă din sân şi căzu pe podele. Dumicatul dat de Eremia se opri în bocancii scorţoşi.".

Reacţia primarului, Odangiu, este ieşită din comun, contradictorie, inumană, între surpriză fără margini, violenţă şi regret: „Odangiu îl înşfăcă de piept şi-l izbi cu pumnul în gură. Eremia se clătină şi căzu într-un genunchi, Odangiu, în picioare, îşi freca degetele pumnului cu care lovise." Sub efectul loviturii, pentru Eremia camera devine un loc al declanşării memoriei involuntare: „Lângă peretele ăsta, am învăţat să merg, mă izbeam de el şi mă durea capul... ai, cum mă durea!".

În cele din urmă, primind încă o lovitură, Eremia pleacă, purtându-şi durerea cu el, încă nepregătit să înfrunte marile drame ale vieţii: „Ameţit, Eremia rămase pe loc, neştiind ce trebuie să facă, apoi, cu paşii împleticiţi, se îndreptă spre şirul de bărci răsturnate sub gard. O durere ascuţită îi frigea buzele. Scoase batista şi apăsă cu grijă, să oprească sângele ce-i curgea din barbă. Vântul, răbufnind din câmpie, îl plesni cu picături de ploaie, şi el lungi gâtul, pentru ca ploaia să-i spele capul acela frumos, de lup tânăr, frumos dar nu şi puternic, puţin prea fraged în frumuseţea lui sălbatică." (***Gh.S.***)

Sugestii de răspunsuri la exerciţii din manual

Ex. 3/ p. 25. Analizaţi felul în care reacţionează Odangiu, pe diferitele lui „trepte" de comportament. Încercaţi să intraţi în psihologia lui (ins îndeplinind o funcţie „de răspundere") şi arătaţi dacă reacţiile lui sunt verosimile sau nu. Argumentaţi.

Odangiu face parte din noua nomenclatură, voit inumană, fără sensibilitate, cu reacţii brutale, aplicând în viaţă o ideologie străină de spiritul poporului român. De aceea, el nu înţelege nimic din întreaga întâmplare, din hotărârea bătrânei de a veni să moară în locul în care trăise o viaţă întreagă, după ce casa îi fusese expropriată de comunişti. Mai întâi, în mod ridicol, îi întreabă pe cei doi vizitatori de ce nu au bătut la uşă, la uşa propriei case, apoi declară că, ocupat cu „treburile comunei", nu-l interesează „poveştile" lor, ale căror sensuri adânci nu este în stare să le priceapă. În faţa morţii neaşteptate a bătrânei, îşi pierde cu totul cumpătul, îl loveşte pe Eremia cu pumnul în gură, încearcă apoi să-şi ceară iertare, dar revine la o stare şi mai accentuată de violenţă. (***H.S.***)

Manualul ART

J. K. ROWLING

Harry Potter şi piatra filozofală

JOANNE KATHLEEN ROWLING (1965). Prozatoare. Se naşte într-o familie modestă în Chipping Sodbury, lângă Bristol, în Anglia. Urmează şcoala primară în Bristol şi publică, la şase ani, prima povestire, „**Iepurele**". După ce termină şcoala din Wyedean Comprehensive, studiază limba franceză la Universitatea din Exeter. În 1991, în timp ce călătorea cu trenul de la Manchester la Londra, şi-a conturat în minte imaginea personajului Harry Potter, un fost prieten de joacă al surorii sale, Jo. Sean Harris, alt prieten din copilărie, este modelul preferat pentru Ron Weasley, iar Hermione este chiar autoarea.

„**Harry Potter şi piatra filozofală**", prima carte, este respinsă la publicare, iar drepturile de autor sunt vândute pentru 4000 de dolari Editurii Bloomsbury. În 1997, „**Harry Potter**" este considerată cartea cea mai bună pentru copii. Alte volume, pentru care scriitoarea câştigă 400 de milioane de dolari, sunt „**Harry Potter şi camera secretelor**" (1998), „**Harry Potter. Prizonier la Azkaban**" (1999), „**Harry Potter. Pocalul de foc**". În 2001, ecranizarea primului volum din „**Harry Potter**" înregistrează un mare succes de public. Volumul al cincilea, „**Harry Potter şi Ordinul Phoenix**", lansat în 2003, devenit best-seller mondial, îi aduce lui J. K. Rowling cel mai mare venit, ca drepturi de autor, înregistrat în literatură, scriitoarea devenind miliardară în dolari. Primele cinci volume au fost traduse în 62 de limbi. În 2005 a fost lansat volumul al şaselea, „**Harry Potter şi Prinţul cu Sânge Amestecat**".

Fragmentul din romanul „**Harry Potter şi piatra filozofală**" prezintă o întâlnire din jocul Vâjthaţ, desfăşurat la şcoala de vrăjitori de la Hogwarts între două echipe, Cercetaşii şi Viperinii. Atmosfera premergătoare meciului este foarte animată, date fiind miza jocului şi caracterul extrem de spectaculos al jocului. În jurul terenului „întreaga şcoală era în păr": toţi vor să vadă „un joc de Vâjthaţ cât mai reuşit ".

Susţinători înfocaţi ai Cercetaşilor, echipa lui Harry Potter, sunt Hermione, Ron, Neville, Seamus şi Dean, care confecţionaseră un afiş mare dintr-un cearşaf distrus, pe care stătea scris „Harry Potter, preşedinte!", alături de emblema Cercetaşilor, un leu uriaş. Cele două echipe poartă pelerine de culori diferite, roşii ale Cercetaşilor şi verzi ale Viperinilor. Arbitrul jocului, madam Hooch, le cere celor două echipe să desfăşoare un joc corect.

Lee Jordan comentează jocul într-un stil profesionist, subliniind aspectele neobişnuite ale acestuia: „– Angelina se descurcă într-adevăr foarte bine acolo, sus, în aer. Pasează perfect

către Alicia Spinnet, prietenă bună cu Oliver Baston. Anul trecut, ea a stat pe banca rezervelor… dar să ne întoarcem la Johnson care… O, nu! Viperinii au reuşit să ia balonul prin căpitanul lor, Marcus Flint. Şi dus a fost! Marcus Flint zboară ca un vultur şi e gata să înscri… Nu, a fost oprit excelent de portarul Baston şi balonul este preluat iar de Cercetaşi, prin înaintaşa lor, Katie Bell, care i-a suflat balonul lui Flint, printr-o desărvârşită mişcare de învăluire, şi… Auu! Cred că a fost foarte dureros! Un balon-ghiulea a lovit-o chiar în ceafă! Balonul trece la Viperini, Adrian Pucey se grăbeşte spre locul de marcaj, dar e stopat de cel de-al doilea balon-ghiulea, trimis de Fred sau de George Weasley, n-aş putea spune exact care dintre gemeni… Cercetaşii au făcut un joc excelent până acum. Şi aruncătorul lor a fost excelent. Balonul este iar la Johnson, care a plecat ca din puşcă, zboară cu adevărat! Fentează un balon-ghiulea… şi iată, la mică distanţă, poarta echipei adverse… Hai, Angelina! Acum! Portarul Viperinilor, Bletchley, plonjează… Degeaba! Cercetaşii au înscris primii!".

Harry are rolul de căutător; el trebuie să urmărească şi să prindă hoţoaica aurie, cea mai valoroasă minge din joc, care ar putea aduce o sută cincizeci de puncte, suficiente pentru câştigarea meciului. De aceea, el se ţine mai departe de iureşul jocului, respingând din când în când periculoasele baloane-ghiulea. La un moment dat, porneşte, împreună cu Terence Higgs, în căutarea hoţoaicei aurii, gata să o prindă îndată ce aceasta ar apărea. Marcus Flint încearcă să-l dezechilibreze pe Harry, care este mai iute decât adversarul său, dar este sancţionat pentru fault. Jocul devine din ce în ce mai ameninţător, pentru că un balon-ghiulea scapă şi îl loveşte pe Harry, iar mătura pe care zbura îi scapă de sub control. Viperinii înscriu, în timp ce nimeni nu îşi dă seama că se întâmplă ceva foarte ciudat cu mătura lui Harry: „Mătura vibra atât de tare, că era o minune că Harry se mai putea ţine încă de ea.".

Hermione îi smulge binoclul lui Hagrid şi priveşte spre profesorul Plesneală. Crezând că acesta vrăjeşte mătura băiatului, se duce sub banca pe care stătea vrăjitorul şi îi dă foc mantiei. Între timp, scăpând de influenţa vrajei, Harry stabilizează mătura şi prinde în gură hoţoaica aurie, gata să o înghită. Echipa Cercetaşilor reuşeşte astfel să-i învingă pe Viperini cu o sută şaptezeci de puncte la numai şaizeci. Secvenţa narativă se încheie când Harry „bea o ceaşcă de ceai tare, în coliba lui Hagrid, unde se duseseră împreună cu Ron şi Hermione ".

Sugestii de răspunsuri la exerciţii din manual

Ex. 4/ p. 36. În ce constă ineditul jocului dintre Cercetaşi şi Viperini?

La jocul Vâjthaţ, cu nume onomatopeic, dat de vâjâitul mingii prin aer şi de mişcarea rapidă a celui ce o prinde, participă două echipe de câte şapte jucători, care zboară pe mături şi folosesc trei feluri de mingi: o minge roşie şi strălucitoare, de mărimea uneia de fotbal, numită **balon**, cu care se pot marca zece puncte într-o poartă în formă de cerc; două **baloane-ghiulea**, care atacă în permanenţă jucătorii, încercând să-i doboare de pe mături, împotriva acţiunii lor fiecare echipă având specializaţi câte doi jucători, numiţi **prinzători**, care le orientează către jucătorii adverşi; **hoţoaica aurie**, cea mai importantă minge din joc, foarte mică, semănând cu o castană, pe care trebuie să o prindă **căutătorul**, jucătorul a cărui misiune esenţială este aceasta.

În ansamblu, jocul este extrem de spectaculos, îmbinând scene de magie cu reguli ale jocurilor moderne. (***H.S.***)

Școala ca exercițiu de cunoaștere umană

O istorie a școlii, înțeleasă ca proces de învățare, ca fenomen inițiatic la începuturile comunității umane, mai târziu ca instituție organizată, se suprapune desigur istoriei omenirii. Cunoașterea lumii înconjurătoare, transmiterea experienței colective acumulate o dată cu trecerea timpului, conservarea memoriei ancestrale au fost imperative vitale ale tuturor comunităților primitive. S-au născut astfel cutume, mituri, ritualuri inițiatice consemnate în toate mitologiile. Asimilarea și transmiterea de cunoștințe, conservarea lor de-a lungul generațiilor, modelarea conștiinței morale sunt preocupări tot atât de vechi ca și existența umană. De aceea, parafrazând o formulare celebră, putem spune că istoria școlii, a învățăturii se pierde în negura veacurilor. Chiar actele biblice, dobândirea tablei legilor, parabolele cristice, apostolatul primilor creștini sunt procese fundamentale de învățare. Grecii din perioada elenistică, din secolul al V-lea î.Hr., veacul de aur al lui Pericle, peripatetizau prin grădinile lui Akademos sau prin Lyceum-ul atenian, din astfel de activități rezultând, între alte scrieri celebre, **„Dialogurile"** lui Platon. La vechii celți, preoții druizi, cei veritabili, își învățau discipolii **știința sacră** fără a folosi documente scrise. Totul ținea de amplificarea unei capacități extraordinare de memorare, ca să poată înregistra, ca și mai târziu, pe vremea filizilor, zeci de mii de versuri, perpetuând memoria colectivă a neamului lor. În antichitate, cei mai cunoscuți promotori ai fenomenului educațional sunt Heraclit (540-480 î.Hr.), Socrate (460-370 î.Hr.), Democrit (460-370 î.Hr.), Platon (427-347 î.Hr.), Aristotel (384-322 î.Hr.).

În Evul Mediu, învățământul se înfiripă mai ales în locașuri de cult, răspândite pe tot cuprinsul Europei, axate pe educația religioasă, cu toate implicațiile dogmatice și scolastice care limitau cunoașterea și libertatea umană. Renașterea este fenomenul filozofic și cultural care impune un curent umanist, marcând începutul descătușării spirituale a omului. Apar acum primii pedagogi, care definesc conceptul de educație pe baze umaniste, din acesta desprinzându-se, de-a lungul timpului, mari educatori cum sunt Jan Amos Komensky (Comenius – 1592-1670), Johann Heinrich Pestalozzi (1746-1827), Konstantin Dmitrievici Ușinski (1824-1870).

O schimbare esențială, în sens modern, a problematicii învățământului se produce în secolul al XIX-lea, curentele de gândire pedagogică începând să se diversifice și să dobândească un pragmatism mai accentuat. Se corectează acum, printr-un proces metodologic îndelungat, carențele școlii vechi, de tip scolastic: verbalism exagerat și dogmatic, bazat numai pe transmiterea cunoștințelor și pe monologul profesorului în fața unor elevi pasivi, programe lipsite de interdisciplinaritate, discipline fără legătură între ele. Valorificarea operei pedagogice a lui Jean-Jacques Rousseau (**„Émile"**, 1872) conduce către sfârșitul secolului al XIX-lea la afirmarea unor idei novatoare, constând în încrederea acordată elevilor, în intensificarea observației și a experimentului, în studierea mediului înconjurător ca premisă a educației globale. În același timp, școlarizarea tinde să dobândească un caracter de masă, incluzând idei iluministe, de ridicare a poporului prin cultură, cerință emanată din dezvoltarea industrială intensă a societăților europene.

Tot secolul XX e străbătut de o succesiune de reforme pedagogice, pentru adecvarea activităților de învățare la mutațiile profunde din sfera socială, economică și industrială. Accesibilizarea nivelurilor de învățare, eficientizarea activității școlare, legarea mai strânsă a

programelor de învățământ de proiectele umane, sociale și economice devin cerințe imperative ale tuturor țărilor. În a doua jumătate a ultimului secol s-au produs schimbări radicale în conținuturile educației, încercându-se schimbarea din mers a stărilor de criză pe care le traversează sistemele de învățământ.

Experiența României din ultimele două secole în domeniul învățământului exprimă o tendință continuă de sincronizare cu experiențele pedagogice ale statelor europene avansate. Procesul de modernizare a școlii românești poate fi structurat în câteva etape. Între 1864 și 1918 se pun bazele unui sistem modern de învățământ, prin câteva legi ale învățământului de mare răsunet: **Legea instrucțiunii publice** a lui Alexandru Ioan Cuza, din 1864, care statua caracterul general, obligatoriu și gratuit al învățământului primar, și legile elaborate de Spiru Haret, marele reformator al școlii românești, în perioada 1898-1904, constituind un moment esențial în implementarea unei concepții unitare și moderne asupra învățământului din România. A doua etapă, între 1919 și 1948, reprezintă realizarea sistemului național unitar de învățământ, printr-o tendință accentuată de sincronizare cu mișcarea pedagogică și culturală europeană, valorificând în același timp experiența tradițională a liniei reformatoare a lui Spiru Haret. Etapa de după 1948 reprezintă, sub influența unui regim politic străin de realitățile naționale, o perioadă cu multe sincope, caracterizată printr-o politizare și o tehnicizare excesivă a procesului de învățământ, care se accentuează până în 1989, deși se înregistrează și eforturi de modernizare a sistemului de învățământ românesc, prin legile învățământului din 1968 și 1978, stabilindu-se, între altele, durata învățământului obligatoriu de 10 ani, ca în cele mai multe țări din Europa. După evenimentele revoluționare din 1989 se produce o democratizare accentuată a structurilor și a relațiilor din învățământ, prin instituirea unei noi reforme, de amploare și profunzime.

Cu toate aceste traiectorii sinuoase ale dezvoltării sale, școala românească, având la bază o tradiție temeinică și un corp profesoral calificat, a oferit an de an generații de absolvenți bine pregătiți, proces soldat în ultima vreme cu o intensă migrație a „creierelor" (pentru care încă nu sunt create condiții de afirmare în țară), către țările dezvoltate din Europa și din America. Școala românească își va împlini menirea tocmai când marile ei resurse de inteligență și de potențial creator vor fi valorificate în țară, într-o evoluție economică reală, în concordanță cu stările firești din lumea civilizată. (***Gh.S.***)

În această perspectivă ascendentă, școala viitorului va înregistra mutații profunde, beneficiind de marile descoperiri ale științei și de progresul tehnologic fără precedent al acestui început de secol. Cipurile de memorie, deja în curs de implementare tehnică (în institutele de cercetare din Anglia se lucrează la un astfel de proiect, el fiind aproximat la un preț de o mie de dolari; în Israel se realizează primul computer biologic, mai mic decât o picătură de apă, cu o viteză de un miliard de operații pe secundă; în Germania, interfața computer-creier se realizează cu ajutorul nervilor de broască), vor conține informațiile esențiale din diverse domenii ale cunoașterii: fizică, biologie, chimie, limbi străine, inginerie genetică și mecanică, domeniul nuclear și subnucleonic. În astfel de condiții, învățarea se va realiza extrem de rapid, în școli speciale, situate în mijlocul unei naturi nepoluate. Pragmatismul derivat din filozofia lui Dewey, un continuator al ideilor lui Charles S. Pierce (1839-1914, **„Ce este pragmatismul"**) și William James (1842-1910, **„Introducere în filozofie"**, **„Studii de empirism radical"**), după care o teorie nu are valoare atâta timp cât nu se experimentează, va prima într-o astfel de școală. Ideile importante, cu impact direct asupra omului ca ființă biologică, asupra longevității și sănătății lui, vor putea fi valorificate. Educația se va dezvolta în direcția valorificării sistemelor de energie înaltă, nepoluantă, a materialelor bioorganice, a metamaterialelor, a sistemelor de transport rapide, cum ar fi elicopterul sau naveta subspațială individuală sau cu număr restrâns de persoane.

Școala viitorului va fi computerizată, dotată cu o imensă bancă de date, având toate disponibilitățile pentru dezvoltarea armonioasă a adolescentului: piscină, sală de sport, terenuri de golf etc. Vor exista sisteme de biblioteci electronice, accesate de orice doritor de pe planetă, fără a se mai deplasa în locul respectiv și a necesita

formalităţi complicate. Cu toate acestea, bibliotecile clasice nu vor dispărea, ci vor fi adaptate din punct de vedere tehnic şi logistic pentru o informare rapidă, folosind în paralel liniile computerizate de informaţie. Comunicaţiile vor fi performante: sisteme audio-video prin satelit, cu ecrane laser sau cu holograme, reţele de calculatoare de mare viteză, laptop-uri individuale, de mărimea unui caiet, şi hiperdiscuri de sticlă, videotelefoane portabile. În noua şcoală, interdisciplinaritatea va ocupa un rol important: chimia, fizica şi biologia vor fi studiate ca un ansamblu, pentru că se influenţează reciproc, istoria, geografia şi fizica vor constitui o altă arie curriculară, în timp ce ştiinţele umaniste şi cele şapte arte vor fi studiate separat. Pentru disciplinele umaniste se vor constitui adevărate ateliere de lucru, în care se vor testa abilităţile elevilor de a realiza creaţii de artă picturală, de a compune scrieri literare, de a sculpta. Vor apărea instrumente noi, cum ar fi dalta ultrasonică, laserul tăietor de statui în metale, „tăbliţa electronică“ (**electronic scroll**), videodictafonul, cu sistem de contorizare a greşelilor de gramatică sau cu dicţionare în diverse limbi. Holofonul şi holovideotelefonul vor deveni aparate curente în lumea viitorului.

Noii subiecţi ai învăţării vor trebui să stăpânească tehnicile de folosire a complexei înzestrări tehnologice a viitorului, de la sistemul portabil de regenerare a organelor interne ale corpului, setat pe dicţionare de boli posibile, până la sistemul de propulsie a navetei individuale de zbor. Unele aparate vor putea fi folosite pentru reglarea climei sau supravegherea combinelor electronizate, independente, din agricultură. Roboţii vor supraveghea fie întreaga casă, fie o parcelă de pământ aparte dintr-o fermă a viitorului. Probabil că aceste estimări vor părea nerealiste, dar, de cele mai multe ori, fantezia este depăşită de realitate şi, în cele din urmă, aceste previziuni ale **hi-tech**-ului vor prevala. (***H.S.***)

ADDENDA

Mircea Maliţa, 1978

„Timp îndelungat sistemul educaţional s-a comportat ca o uriaşă locomotivă, greoaie, pufăitoare, supraîncălzită şi cu randament mai mic de 7%. Educatorul de azi este în situaţia unui om care înmagazinează într-un depozit, a cărui capacitate o ignoră, obiecte vechi şi noi, folositoare şi strict ornamentale, preţioase şi fără valoare deopotrivă. Educatorul viitorului va pune pe rafturi cunoscute lucruri sortate după natura, mărimea şi valoarea lor. Lumea se va mira cum noţiunea de randament, inspirată de maşinism, n-a fost preluată de pedagogie decât prea târziu, pentru a deveni criteriul de apreciere a fiecărui act didactic. Toate instituţiile s-au schimbat în lume, în afară de sălile în care copiilor docili în faţa unui dascăl le sunt administrate cunoştinţe cu obsesia **cât?** fără preocuparea **în ce scop?**“

Adevărul, 2002

„Elevii şi dascălii din şcoli şi licee îşi vor desfăşura activitatea informatizat, începând cu anul 2002. Ministerul Educaţiei şi Cercetării a lansat programul «E-school» prin care predarea, evaluarea elevilor, gestiunea structurii organizatorice şi monitorizarea sistemului de învăţământ se vor realiza cu ajutorul calculatorului.

Şcolile şi liceele vor fi dotate cu laboratoare de informatică, se vor realiza manuale în format electronic, demonstraţii şi documentare video şi vor fi instruite cadrele didactice pentru a putea lucra informatizat. Predarea se va baza pe exerciţii, situaţii problematice, jocuri educative, toate prezentate pe calculator. Acestea vor pune accent pe ceea ce poate face elevul şi nu pe ceea ce poate reproduce. Evaluarea elevilor se va face tot computerizat, pentru a fi mai precisă. Se va introduce catalogul electronic, iar concursurile, evaluările, testele la nivel local, judeţean şi naţional se vor realiza prin intermediul calculatorului.

MEC şi-a propus ca, până în anul 2010, programul de reformă a învăţământului «E-school» să fie implementat în şcoli. Fondurile sunt estimate la peste 1,3 milioane euro. Avantajele preconizate se referă la uşurarea procesului de învăţământ şi la creşterea competenţei şi creativităţii elevilor. Rămâne de văzut însă cum se va schimba concepţia dascălilor asupra modului de realizare a procesului de învăţământ.“

Şcoala ca temă literară

În ciuda efectelor benefice pe care le are asupra formării omului, şcoala, ca temă literară, este reprezentată, cel mai adesea, într-o viziune negativă, ca **spaţiu de recluziune**, oprimant, periclitat, ca în unele clipuri postmoderniste şocante, **„The Wall“** de pildă, al formaţiei Pink Floyd, în care elevii intră pe o poartă pentru a ieşi, pe alta, ca dintr-o imensă maşină de tocat carne, sub formă de filamente de o materialitate inconsistentă. Şcoala este văzută ca o instituţie a desfiinţării individualităţii, candidaţii la învăţătură intrând „întregi“ la minte, dar fiind transformaţi, la finalul perioadei de studiu, în „cannon fodder“, „carne de tun“, în persoane lipsite de imaginaţie, integrându-se într-un sistem care promovează experimentele sociale dezastruoase, elimină creativitatea ca normă de viaţă, îndeamnă la activităţi belicoase, segmentare, justificate sau nu. Într-un astfel de context, individul nu are nici o şansă de supravieţuire biologică sau socială, el devenind un „pion“ într-un angrenaj complex şi abstract, ce-i rezervă, în final, ca mulţumire, „dispariţia de pe scenă“.

Operele literare ale scriitorilor români, ca majoritatea celor din literatura universală, ilustrează cu precădere această latură negativă. În scrierile sale memorialistice, Ion Ghica îl evocă pe Nicu Bălcescu atacat la poarta liceului „Sf. Sava“ de un Cerber, un Sotea al timpului, care prindea copiii şi-i jefuia de produsele cumpărate de la simigerie, răvăşind totodată foile cu însemnările de istorie ale revoluţionarului de mai târziu, de la 1848. Eminescu însuşi se vede prăbuşit „în colbul şcolii“, supus monologului interminabil al unor dascăli „mâncaţi de molii“, învăţăcelul preferând evadarea în sfera erotică: „Eu priveam la craiul Ramses şi visam la ochi albaştri.“ Nică a lui Ştefan a Petrei, cel mai adesea, evada şi el din spaţiul şcolar, devenit ameninţător, fie dintr-un sat străin, de la Broşteni, „cu gheaţa în spate de frică“, fie chiar de la şcoala din sat, urmărit, prin păpuşoii vecinilor, de doi hojmalăi, după ce pe răbojul de procitanie se adunaseră nenumărate greşeli. Pentru Creangă, învăţătura scolastică a timpului este „curat meşteşug de tâmpenie“, iar şcoala de la Fălticeni, o adevărată „fabrică de popi“, care nu oferea o pregătire cu adevărat durabilă şi folositoare.

Încă din perioada clasicilor se conturează, în literatura română, portretul negativ, chiar terifiant, al dascălului, campion în această latură fiind, desigur, domnul Vucea al lui Barbu Ştefănescu-Delavrancea. La Caragiale, în schiţa **„Un pedagog de şcoală nouă“**, memorabil este Marius Chicoş Rostogan, promotor comic, emblematic, al reformei perpetue a învăţământului românesc din ultimele două secole. Profesorul se înscrie, în toate schiţele lui Caragiale, într-un adevărat „lanţ al slăbiciunilor“ amicale, la capătul căruia se promovează examenele sau se ia „bacaloriatul“, căci toţi sunt copii „de familie bună“.

Scrierile literare din secolul XX nu schimbă, în genere, perspectiva asupra şcolii. Aceasta rămâne un spaţiu de recluziune, de înăbuşire a personalităţii tânărului, un „Liceu – cimitir/ Al vieţii mele –/ Profesori pedanţi/ Şi examene grele“, cum spune George Bacovia. Libertatea se obţine în spaţiul exterior, prin inerentele implicaţii erotice ale vârstei, ca în romanele **„Corigent la limba română“**, de Ion Minulescu, sau **„Elevul Dima dintr-a şaptea“**, de Mihail Drumeş. Altfel, liceul rămâne acelaşi mediu perfid, cu bufonerii de cancelarie, ca în **„Parada dascălilor“**, de Anton Holban, cu atmosferă glacială, apăsătoare, în clase, ilustrată mai întâi, prin anii 1921-1924, de Mircea Eliade în **„Romanul adolescentului miop“**, rămas în manuscris, apoi mai pregnant în anii '30. În **„Cartea nunţii“**, G. Călinescu emancipează elevul, eliberarea acestuia fie din atmosfera statică a „casei cu molii“, fie de rigorile şcolii venind prin practicarea sportului, a modalităţilor de petrecere a timpului liber dezvoltate de societatea modernă.

Sunt însă şi opere literare care tratează şcoala ca mediu benefic al formării personalităţii, ca într-un veritabil **Bildungsroman**. Exemplară este, în această latură, nuvela **„Budulea Taichii“**, a lui Ioan Slavici, în care personajul principal, Huţu, străbate, în viziunea

realistă a scriitorului, toate treptele unei veritabile împliniri umane. În „**Domnu Trandafir**", Mihail Sadoveanu, din perspectiva scriitorului matur, care îşi întoarce privirea melancolică asupra anilor de şcoală, fixează pentru eternitate figura emblematică a dascălului de la ţară, plin de dăruire şi de simţire naţională. Niculaie, din „**Moromeţii**", vede în şcoală unica şansă de evadare dintr-un spaţiu epuizat ca resurse de împlinire umană. Şcoala, ca mediu de emulaţie cognitivă, ca aventură a cunoaşterii, transpusă apoi în aventuri reale, autentice, ale unui grup de tineri entuziaşti, se ilustrează în romanul „**Cireşarii**", de Constantin Chiriţă.

În ultimele secole, tema şcolii, interferentă cu tema jocului sau a copilăriei, pătrunde şi în scrierile importante din literatura universală, mai întâi ca exerciţiu memorialistic, la Goethe, de pildă, în „**Suferinţele tânărului Werther**", apoi în romanul adolescentului, asiduu frecventat în secolul al XIX-lea de Charles Dickens, în „**David Copperfield**", de Mark Twain, cu celebrele aventuri ale lui Tom Sawyer şi Huckleberry Finn, de Jack London, după aceea, în secolul XX, de William Faulkner, James Joyce şi mulţi alţii. (***Gh.S., H.S.***)

Manualul HUMANITAS

MIRCEA ELIADE

Romanul adolescentului miop

Corigenţa

MIRCEA ELIADE (1907, Bucureşti – 1986, Chicago). Prozator, eseist, istoric al religiilor. Opera lui este vastă, putând cu greu să fie străbătută în toată complexitatea ei. Dintre lucrările literare propriu-zise, menţionăm în ordine cronologică: „**Memoriile unui soldat de plumb**" (1922), „**Isabel şi apele diavolului**", „**Romanul adolescentului miop**" (1924-1925), (1930), „**Maitreyi**" (1933), „**Lumina ce se stinge**" (1934), „**Şantier**" (1935), „**Huliganii**" (1935), „**Domnişoara Christina**" (1936), „**Şarpele**" (1937), „**Secretul doctorului Honigberger**" (1940), „**Noaptea de Sânziene**" (1955), „**Nuvele**" (1963), „**Pe strada Mântuleasa**" (1969), „**În curte la Dionis**" (1978), „**Nouăsprezece trandafiri**" (1980), „**Memorii**" (1980). Lucrările ştiinţifice sunt numeroase şi de o profunzime ce i-a asigurat o incontestabilă notorietate mondială: „**Yoga. Essais sur les origines de la mistique indienne**" (1936), „**Mitul reintegrării**" (1942), „**Comentarii la legenda meşterului Manole**" (1943), „**Tratat de istorie a religiilor**" (1949), „**Sacru şi profan**" (1956), „**Aspecte ale mitului**" (1963), „**De la Zalmoxis la Genghis-Han**" (1970), „**Istoria credinţelor şi ideilor religioase**" (1976-1978).

„**Romanul adolescentului miop**" este una dintre cele mai surprinzătoare scrieri memorialistice ale lui Mircea Eliade, atât prin stilul direct şi sincer, adolescentin, desprins din exerciţiul de compunere şcolară, cât şi prin intrarea târzie în atenţia publică, întâmplată postum, abia în anul 1989. Redactat în perioada 1924-1925, acest roman autobiografic evocă o perioadă distinctă a vieţii lui Mircea Eliade, aceea de formare individuală, a şcolarităţii, cu idealurile, neîmplinirile şi ezitările ei. Fragmentul selectat din capitolul „**Corigenţa**" radiografiază, la un sfârşit de an şcolar, una din sincopele cele mai tensionate ale vieţii de elev, insuccesul şcolar, nu total şi irevocabil, ci numai corigenţa, amânarea încheierii anului şcolar, pentru încă o încercare, o nouă şi ultimă încordare a forţelor. Adolescentului Mircea Eliade, împătimit de lecturi literare şi ştiinţifice de o mare diversitate şi profunzime, i se mai acordă o şansă la matematică, obiect cu ghinion perpetuu, pentru că şi anul acesta, ca un Goe redivivus, va rămâne corigent, fapt prevăzut de altfel de împricinat încă din iarnă.

Motivele acestui eşec sunt simple şi liber consimţite: „Am rămas corigent pentru că am vrut eu sau, mai exact, nu am promovat, pentru că nu am vrut". Totul se reduce, până la urmă, la ceea ce este simptomatic de cele mai multe ori pentru elevi: lipsa de voinţă. De altfel,

tema acestui fragment, un mic studiu de caz, este tocmai aceasta, devenind, prin întâmplări semnificative, radiografia unei stări de spirit, exersate, în scenarii previzibile, la fiecare sfârşit de an şcolar. Aşadar, ceea ce fusese prevăzut se întâmplă şi acum: profesorul de matematică, Vanciu, anunţă că elevii cu note necorespunzătoare, având calificativul „insuficient", pot să vină, peste trei zile, să-şi îndrepte notele, chiar „orice notă", fiindcă verificarea va fi din materia fiecărui trimestru.

Evident, nu o procedură de evaluare din anul de graţie 1924, într-un învăţământ prin excelenţă scolastic, rigid, din liceele vremii ne interesează, ci lupta cu sine însuşi a candidatului la o astfel de probă hotărâtoare. Ca orice act de mare eroism, decizia adolescentului este împărtăşită cu voce tare tuturor: „– În noaptea asta *nu se doarme*, băieţi!". Chiar îşi organizează, cu voce tare, timpul de lucru în cele trei zile, cu o minuţie demnă de invidie: „Mă apuc să învăţ la două. Lucrez până la zece noaptea. Mănânc, mă culc, mă scol la două. Lucrez până mâine dimineaţă, apoi repet operaţia de două ori. Astăzi isprăvesc trigonometria, mâine la prânz învăţ din algebră combinaţiile, binomul lui Newton şi triunghiul lui Pascal.". Exploratorul propriilor limite este conştient că matematica de la începutul secolului douăzeci este o ştiinţă dificilă, abstractă, cu un grad prea redus de aplicabilitate, deci care trebuie învăţată în linişte, nu în alternanţă cu alte pasiuni, cum ar fi lecturile dintr-o carte de Auguste Comte, „**Istoria literaturilor romanice**".

Pentru că trigonometria nu-l atrage pe viitorul istoric al religiilor, începutul este extrem de dificil, existând destui factori perturbatori: fereastra scârţâie, creionul nu este destul de ascuţit, s-a aşezat incomod, cerneala s-a uscat în călimară. În sfârşit, efortul de învăţare începe: candidatul la examenul de corigenţă desenează mai întâi un cerc, din care obţine însă nu un arc de cerc de treizeci şi cinci de grade, ci de patruzeci şi cinci, al cărui sinus e de $\frac{3}{\sqrt{-2}}$, în timp ce cosinusul este de $\frac{2}{\sqrt{3}}$, adică a opta parte dintr-un cerc. În final, după mai multe încercări, reuşeşte să traseze un arc de cerc de treizeci şi cinci de grade, iar foile celelalte sunt aruncate pe fereastră. Drept satisfacţie, citeşte trei pagini pe nerăsuflate, bine şi limpede scrise, dar cu timpul gândurile zboară în altă direcţie: că, de pildă, peste o lună, el va ajunge, în vacanţă, la Dumbrava Sibiului.

Pe acest traseu al renunţării bănuite din start, învăţătura se desfăşoară anevoios, în trepte temporale marcate cu stricteţe, ca într-un sentiment de **exasperare a trecerii timpului**: „la şapte mi-a fost sete; la şapte şi un sfert mi s-a rupt creionul, la şapte şi jumătate am devenit melancolic auzind ciripitul paserilor, la opt m-am socotit persecutat, la opt şi un sfert am aprins lampa". Elevul ce se vrea sârguincios trăieşte intens scurgerea clipelor, astfel încât observaţia trăirilor proprii devine mai amănunţită. El găseşte mereu pretexte de a se sustrage obligaţiei principale, aceea de a învăţa: suferă de foame, face un duş, citeşte o revistă, la o oră mai târzie exersează la pian, apoi face însemnări psihologice pentru roman, scăpând de supliciu la nouă fără cinci, când este chemat din nou la masă. Când se întoarce în mansardă, ora e deja unsprezece şi un sfert, fapt ce îl hotărăşte să continue învăţarea în zori, cu mintea limpede, planificându-şi să se trezească mai întâi la trei, apoi la patru, în fine la cinci, dormind însă cu un ceas şi jumătate mai mult decât stabilise. Dimineaţa citeşte însă din nou din Auguste Comte. În această **strategie a renunţării**, comică până la urmă, la opt şi un sfert începe marea dilemă a analizei şanselor şi a alternativelor, condusă după o logică impecabilă de eliberare a fiinţei de griji, în care însă efectele sunt răsturnate. Renunţarea este, în mod paradoxal, soluţia cea mai bună, aproape un angajament care poate stârni ilaritate: „Chiar e mai bine să mă lase corigent. Am destulă vreme la vară să învăţ cu sârg. Am să învăţ patru ceasuri pe zi, de va rămâne Vanciu uluit. [...] E foarte inteligent ceea ce fac...".

Replica „Nu sunt decât un adolescent ca şi toţi ceilalţi" pare să aibă o semnificaţie mai largă, această discuţie tragi-comică despre lecţia de trigonometrie putând fi raportată la societatea care îşi propune scopuri mari, dar eşuează prin eliminarea lor treptată, din cauza incapacităţii de concentrare sau, pur şi simplu, din lipsă de voinţă sau din lene. Faptul că adolescentul eşuează în efortul titanic de a învăţa trigonometria într-o zi nu reflectă aici decât ipostazele oscilante ale unui caracter în curs de formare, subminat de o temporalitate vicleană, dar, în plan mai general, poate duce la un modus vivendi specific firilor comode, nepăsătoare („Ce-mi pasă?" e o întrebare repetată în text), la o linişte cehoviană, care prevesteşte moartea spirituală. (*H.S.*)

Sugestii de răspunsuri la exerciţii din manual

Ex. 4/ p. 112. Numiţi câteva dintre tehnicile de amânare la care recurge tânărul.

Strategia amânării e tehnica narativă dominantă în text, fiind distribuită în momente semnificative, de altfel minuţios relevate în cuprinsul comentariului anterior. Mai întâi adolescentul citeşte din lecturile preferate, apoi constată că instrumentele cu care studiază trigonometria nu sunt adecvate, că enunţurile matematice nu par logice, în plus, la ora patru şi jumătate eroul trebuie să facă duşul, la ora opt se socoteşte persecutat, la nouă fără douăzeci face câteva însemnări psihologice pentru roman, apoi la nouă fără cinci este chemat la masă, toate acestea în cele din urmă determinând amânarea **sine die** a învăţării. Pretexte ale amânării sunt multe, relevate într-o bună cunoaştere a psihologiei învăţării: cititul pe timpul nopţii oboseşte, ceasul, deşi sună la cinci, nu este auzit, iar oboseala îl cuprinde treptat pe învăţăcel. Raţionamentele ce conduc la decizia finală amintesc de replica personajului feminin din romanul **„Pe aripile vântului"**, de Margaret Mitchell: „Şi mâine e o zi", învăţarea matematicii fiind amânată pentru vacanţa de vară.

Ex. 5/ p. 113. Credeţi în seriozitatea afirmaţiei din final? („Trebuie să învăţ, o dată, temeinic, matematica.") Explicaţi.

Mai întâi, matematica este un obiect mereu deschis înnoirilor, de aceea învăţarea ei, „o dată, temeinic", ţine de o utopie, de simţul scolastic imprimat de profesori elevilor. La fel ca orice domeniu fără graniţe, învăţarea matematicii se dovedeşte a fi dificilă, adolescentul creându-şi iluzia că acest lucru e posibil. În al doilea rând, plasată în context, în finalul fragmentului, afirmaţia respectivă este încă o amăgire în euforia unui sfârşit de an şcolar, pentru că, evident, în vacanţa de vară se va repeta acelaşi supliciu al motivelor inventate şi al termenelor amânate. (*H.S.*)

ADDENDA

Mircea Handoca, 1989

„**Romanul adolescentului miop** e un jurnal deghizat, autorul mimând că aceste notaţii sunt doar «materia primă» ce urmează să fie prelucrată. Intenţionat, însă, transformarea n-a mai avut loc. Mircea Eliade ne prezintă astfel prima formă a concepţiei sale asupra **autenticităţii**, teoretizată ulterior în eseurile sale şi perfecţionată în **Maitreyi** (1933) şi **Şantier** (1934).

Viaţa de licean nu constituise până în 1924-25 cadrul nici unei cărţi din literatura noastră. Şcoala, adolescenţa, experienţele erotice le vom întâlni cu mult mai târziu, în **Elevul Dima dintr-a şaptea** de Mihail Drumeş şi **Cişmigiu et Comp.**, de Grigore Băjenaru, devenite best-seller-uri ale câtorva generaţii.

Romanul adolescentului miop – precedându-le cu câteva decenii – le e, indubitabil, superior prin sinceritate şi autenticitate, prin fervoarea şi febrilitatea unor capitole care ne familiarizează cu preocupările enciclopedice de orientalism, istorie a religiilor, filozofie şi literatură universală, prin felul cum foarte tânărul autor trece pe nesimţite, cu dezinvoltură, de la o tonalitate la alta. Nu trebuie să uităm: avem în faţă opera unui adolescent, elev de liceu, care anterior se exersase în scrierea câtorva nuvele, povestiri fantastice şi articole ştiinţifice şi de popularizare."

Petru Mihai Gorcea, 1993

„Unele din personajele romanelor sau nuvelelor lui Mircea Eliade caută cu înfrigurare calea spre sfinţenie; tragismul condiţiei lor constă în faptul că nu o găsesc. Mircea Eliade a găsit, însă, un echivalent modern al sfinţeniei: el a ieşit, prin creaţie de înaltă valoare, din meandrele labirintului în care l-a aruncat epoca lui. Poate că sfinţii cei adevăraţi ai epocii noastre sunt marii creatori de valori artistice, ştiinţifice, filozofice şi, de ce nu, religioase – într-un cuvânt marii creatori întru spiritualitate."

Manualul HUMANITAS

MARIN PREDA

MARIN PREDA (1922-1980). Destinul terestru al lui Marin Preda se suprapune, până la un punct, greu de identificat, cu acela înscris în mitologia operei sale, prin personajul memorabil Niculaie Moromete. Viitorul scriitor s-a născut la 5 august 1922, în Siliştea-Gumeşti, sat teleormănean din Câmpia Dunării. Studiază la Şcoala Normală din Bucureşti, luând, la sfârşitul anului şcolar 1940-1941, examenul de capacitate, dar îşi întrerupe studiile din cauza lipsei de mijloace financiare. Debutează cu schiţa **„Pârlitu'"** în foiletonul **„Popasuri"**, adaosul literar al ziarului **„Timpul"**, unde mai publică o serie de nuvele – **„Calul"**, **„Strigoaica"**, **„Salcâmul"**, **„Noaptea" „La câmp"**, **„Rotila"** –, câteva dintre ele fiind reluate în volumul debutului său editorial, **„Întâlnirea din pământuri"**, din anul 1948. Primul volum din **„Moromeţii"** apare în 1955, iar al doilea în 1967, în acest roman monumental scriitorul creând un spaţiu imaginar inconfundabil, al satului românesc din Câmpia Dunării. Celelalte romane publicate de Marin Preda, **„Risipitorii"** (1962), **„Intrusul"** (1968), **„Marele singuratic"** (1972), **„Delirul"**, (1975), **„Cel mai iubit dintre pământeni"** (1980), menţin observaţia profundă, de multe ori critică, asupra realităţilor societăţii româneşti din a doua jumătate a secolului douăzeci. **„Imposibila întoarcere"** (1971) şi **„Viaţa ca o pradă"** (1977) sunt cărţi de atitudine şi de confesiuni literare. Marin Preda se stinge din viaţă la 16 mai 1980.

Cum se poate uşor observa, aceste cărţi dezvoltă o întindere vastă a naraţiunii, conţinând subiecte multiple: fie tragedia unei familii supuse vitregiilor istoriei necruţătoare (**„Moromeţii"**), fie a unei lumi nou constituite, săracă în manifestări (**„Intrusul"**, **„Marele singuratic"**), fie chiar zbuciumul teribil al scufundării în neant, în „abisul nonexistenţei", în infernul unor relaţii conjugale comunizate de o degradare accentuată a lumii, în ultimul roman al scriitorului, **„Cel mai iubit dintre pământeni"**.

Romanul **„Moromeţii"**, veritabilă saga a unei familii de ţărani din Câmpia Dunării, fixează în eternitate o realitate pierdută, aceea a satului românesc tradiţional pe cale de dispariţie, a ultimilor ţărani arhaici, autentici, care se pierd treptat în negura devoratoare a timpului şi a unei istorii necruţătoare. Scrierile lui Marin Preda poartă aşadar nostalgia unei lumi arhaice, apuse, lumea rurală tradiţională, înconjurată de o aură legendară, dar şi zbuciumul unei perioade în care impactul istoriei asupra omului are consecinţe devastatoare. Pe această pantă coborâtoare a timpului istoric, volumul al doilea al romanului **„Moromeţii"** scoate la iveală perioada nefastă a colectivizării, din anii '50, cu toate înscenările, cu toţi declasaţii şi ariviştii noilor timpuri, Mantaroşie, Ouăbei, Isosică, fapte şi personaje ce vor eroda încetul cu încetul personalitatea lui Ilie Moromete, grăbindu-i sfârşitul, iar **„Cel mai iubit dintre pământeni"** radiografiază crâncena perioadă a stalinismului, cu reprimări crunte şi silnicii de neiertat.

Ora de istorie

„Ora de istorie" este capitolul al VII-lea din **„Viaţa ca o pradă"**, carte în care Marin Preda îşi rememorează momente semnificative ale devenirii sale ca scriitor, într-o firească tendinţă de recuperare a „temporalului", după tehnica proustiană din romanul **„În căutarea timpului pierdut"**. Dacă în **„Moromeţii"** simbolurile temporale sunt definitorii pentru drama personajelor, în primul rând a celui principal, Ilie Moromete, în **„Viaţa ca o pradă"** demersul memorialist vine să completeze, cu aspecte de viaţă reală, destinul altui personaj, Niculaie, avându-l ca prototip pe autorul însuşi.

Istoria este, pentru tânărul Marin Preda, aflat aici în ipostază de **personaj-narator**, un domeniu fascinant, un spațiu infinit, oricând deschis pentru cunoaștere, contingent cu imensa memorie colectivă a omenirii. Este un continuum spațio-temporal, ca expresie a eternității, „un fluviu care înainta spre necunoscut", la capătul căruia școlarul își simțea „gândirea milenară (sentiment miraculos, care se micșorează pe măsură ce începem să trăim)", având sentimentul că există „de atunci, de pe vremea egiptenilor și asirienilor". Istoria devine, astfel, un punct de conexiune cu trecutul și, eventual, cu viitorul, pentru că legitățile istorice se pot deduce ușor din experiența anterioară a umanității, fiind predictibile din faptele de odinioară. Învățăceii au uneori „sentimentul divin" de a deveni „atât de bătrâni, fiind atât de tineri", de a dobândi, **avant la lettre,** înțelepciunea celor în vârstă. Iar profesorii, prin cumul de cunoștințe și prin înțelegerea faptelor de istorie, se înscriu uneori în ipostaza de oameni bătrâni, de înțelepți.

Într-o astfel de lumină a sufletului, este așezat, la fel ca domnul Busuioc al lui Mihail Sadoveanu, și profesorul de istorie de la Cristur-Odorhei. La acest liceu pedagogic Marin Preda ajunge după ce ratase admiterea la școala cu același profil de la Câmpulung-Muscel, iar școala normală de la Abrud, la care ajunsese între timp, se desființase în urma Dictatului de la Viena, soldat cu pierderea Ardealului de Nord. Portretul fizic al personajului, conturat în câteva linii de către scriitor, nu pare să fie al unui profesor remarcabil. Este „un om mic de statură, chiar foarte mic, la limita dintre un pitic și un om normal", dar impune respect prin faptul că își domină „complexul staturii", al inferiorității fizice, trezind, la elevi, chiar un sentiment de simpatie. În privința notelor era la fel de sever ca toți ceilalți profesori, dorind ca elevii să învețe pentru a nu ajunge în situația de a rămâne corigenți.

Întâmplarea care îl scoate din anonimat și îl fixează în prim-planul narațiunii este, ca și în **„Domnu Trandafir"**, tot o inspecție, în care profesorul își ilustrează cu prisosință măiestria pedagogică. Necunoscutul care intră, într-o zi, în sala de clasă, împreună cu profesorul de istorie, este chiar un inspector, „un domn ale cărui picioare păreau mai înalte decât profesorul nostru întreg". Profesorul este, ca totdeauna, liniștit, sigur pe sine, dar ceea ce face în adevăr memorabilă pentru narator toată această întâmplare e faptul că acum, într-un moment de cumpănă, dascălul, cu glas „aproape frățesc", cere ajutorul elevului, acordându-i încredere, bazându-se pe el. Momentul acestei conexiuni memorabile dobândește el însuși caracter de eveniment istoric; imaginile devin mai vii: „M-am ridicat în picioare și în clipa aceea toate culorile pe care le îmbrăcau lucrurile și chipurile celorlalți parcă s-au intensificat brusc, lumina geamurilor înalte a devenit parcă violetă, cotoarele albastre ale manualelor de pe bănci au prins dungi roșii", parcă printr-un straniu efect Doppler, ce modifică lungimea de undă a luminii. Elevul vorbește cu siguranță, fără a face paradă de cunoștințe inutil aduse în discuție, despre venirea, ca ministru de finanțe, pe vremea lui Ludovic al XIV-lea, în 1661, a lui Colbert, după ce Fouquet, considerat un „jefuitor", fusese destituit. Colbert se fixase definitiv în memoria lui Marin Preda prin destinul său tragic: a murit în dizgrație, pentru că încercase să-l împiedice pe rege să-și ruineze regatul. Această scenă în care profesorul și elevul comunică pe aceeași lungime de undă are toate atributele unei „clipe astrale", atemporale, pentru că, după răspunsul detaliat al elevului, totul revine la normal, lecția decurgând excelent, în nota obișnuită în care profesorul cel mic își desfășura activitatea. Marea încleștare din acel moment suspendat în timp se face simțită și asupra elevilor. La sfârșit, clasa izbucnește în chiote de entuziasm, astfel că pedagogul este nevoit să reintre în clasă, pentru a-i atenționa pe elevi asupra păstrării liniștii.

Deliciul aparte al acestor clipe de evocare a trecutului va dispărea însă curând din lecțiile de istorie, pentru că, după puțin timp, profesorul însuși dispare din colectivul didactic, plecând la concentrare și apoi pe fronturile de luptă ale zbuciumatei istorii a celui de al doilea război mondial, din care nici nu se mai știe dacă s-a întors vreodată. Textul se constituie într-o tabletă, un **frame** izolat, o străfulgerare de memorie în care, printr-o scenă memorabilă, cu imagini foarte vii, trecutul poate lua simbolistica unei efigii pe care patina timpului nu o mai poate șterge. (***H.S.***)

Sugestii de răspunsuri la exerciţii din manual

Ex. 8/ p. 118. Discutaţi semnificaţia frazei: „Trebuia să arătăm că ştim şi nu că am învăţat."

Această idee face distincţia între învăţământul dogmatic, scolastic, unde invenţia, creaţia nu există, şi învăţământul autentic, mereu deschis înnoirii, inovaţiei. Deosebirea dintre aceste două tipuri de învăţare este evidentă: învăţătura de tip dogmatic creează personalităţi mecanice, care, în unele domenii, repetă aceleaşi lucruri învechite, în timp ce învăţarea activă, mobilă, presupune mereu schimbare, creativitate, benefică pentru om şi pentru personalitatea umană în general.

Ex. 4/ p. 119. De ce credeţi că Marin Preda omite numele profesorului său de istorie? Alegeţi dintre variantele: • nu şi-l mai aminteşte; • nu vrea să îi dezvăluie identitatea pentru a nu-l pune într-o situaţie stânjenitoare; • identitatea reală a personajului nu are nici o relevanţă pentru relatare.

Numele profesorului este intenţionat omis de Marin Preda, deşi personajul este descris într-un mod realist, fără note idilice de înfrumuseţare, chiar subliniind contrastele dintre statura lui mică şi energia spirituală deosebită, care îl va impresiona până şi pe inspectorul venit să asiste la lecţie. Deşi are un portret concret, el nu este perceput ca individualitate, ci ca o poartă de comunicare cu marile momente ale trecutului şi ale memoriei colective. Personajul se va pierde, de altfel, în vâltoarea războiului, practic dispărând de pe scena lumii. Rolul lui este însă altul, acela de medium prin care elevii iniţiaţi, având simţul istoriei, acest „sentiment divin", comunică cu trecutul, reconstituie acest lung „fluviu" al timpului, călătorind de-a lungul lui, într-o direcţie sau alta. În acest proces, numele profesorului nu are nici o importanţă, fiind mai puternic fixată în memorie clipa în care porţile fascinante ale timpului s-au deschis în mintea elevilor. (***H.S.***)

ADDENDA

Eugen Simion, 1998

„**«Viaţa ca o pradă»** (1977) nu este propriu-zis o carte de memorii, nu este nici un roman de formaţie, cum l-au socotit unii comentatori. Un număr de pagini reconstituie debutul literar al autorului: amintiri, portrete de scriitori cunoscuţi, evocare a atmosferei cultural-politice de la începutul deceniului al V-lea, experienţe de lectură etc. [...]

Viaţa ca o pradă este şi un jurnal, în sensul **Cuvintelor** lui Jean-Paul Sartre, despre naşterea şi criza vocaţiei literare. Acest aspect este, de altfel, esenţial şi neobişnuit în literatura noastră. Printre alte aspecte, cartea lui Marin Preda poate fi apropiată şi de formula lui Gide din **Jurnalul «Falsificatorilor de bani»**, o prelungire a literaturii în conştiinţa individuală şi a tipologiei livreşti în viaţă."

„Am putea numi **Viaţa ca o pradă**, din toate aceste pricini, un **roman-indirect** (ca **Şantier** al lui Mircea Eliade), unde personajele, după ce au trăit o dată ca ficţiune, mai vin a doua oară în faţa ochilor ca indivizi reali, identificabili într-o nouă naraţiune, ce îşi propune să deconspire literatura în umbra căreia a crescut."

Manualul HUMANITAS

G. CĂLINESCU

Tot mai înveţi, maică?

G. CĂLINESCU (1899-1966). Critic şi istoric literar, prozator, poet, publicist. Încheie şirul de scriitori prolifici de tip enciclopedic din literatura română, cuprinzând, cu realizări notabile, toate câmpurile de creaţie: istorie şi critică literară, proză, poezie, dramaturgie, publicistică. Faima constantă de care se bucură se datorează celor două remarcabile studii despre Mihai Eminescu, „**Viaţa lui Mihai Eminescu**" (1932) şi „**Opera lui Mihai Eminescu**" (1934), şi inimitabilei „**Istorii a literaturii române de la origini până în prezent**" (1941), imensă frescă a

literaturii noastre, impresionantă prin dimensiunile monumentale, prin multitudinea de date biografice, istorice, economice, de epocă, prin analizele profunde şi adecvate ale operelor şi ale scriitorilor şi prin stilul de o incontestabilă originalitate. Activitatea sa de istoric şi de critic literar, cu o voce inconfundabilă în epocă, este mult mai bogată, cuprinzând, de la debutul cu **„Alcuni missionari cattolici italiani nella Moldova dei secoli XVII e XVIII“** (1925), şi **„Viaţa lui Ion Creangă“** (1938), **„Principii de estetică“** (1939), **„Istoria literaturii române. Compendiu“** (1945), **„Impresii asupra literaturii spaniole“** (1946), studii monografice despre **„Nicolae Filimon“** (1959) şi **„Gr. M. Alexandrescu“** (1962), **„Vasile Alecsandri“** (1965), **„Estetica basmului“** (1965). Versurile sunt cuprinse în **„Lauda lucrurilor“** (1937), iar teatrul în volumele **„Şun sau Calea netulburată“** (1943) şi **„Teatru“** (1965).

Creaţia de romancier pare să treacă în al doilea plan de valoare numai datorită uriaşei umbre pe care o întinde, peste veac, opera de istoric şi de critic literar. Vocaţia de romancier pare să fie, şi ea, înnăscută şi se exercită cu naturaleţe şi siguranţă încă de la început, în **„Cartea nunţii“** (1933), apoi în **„Enigma Otiliei“** (1938), **„Bietul Ioanide“** (1953), **„Scrinul negru“** (1960).

„Cartea nunţii“, după cum mărturiseşte însuşi Călinescu, este „un roman liric, la modul grec, luând ca model **«Daphnis şi Chloe»** de Longos, un exerciţiu pregătitor pentru construcţiile epice mai ample de mai târziu. Este un roman de dragoste în care scriitorul introduce temele şi obiectele moderne ale vieţii citadine din perioada interbelică, sportul, automobilul, călătoriile în străinătate, plajele estivale, personaje adolescentine, surprinse în mediul şcolar sau în implicaţii erotice. Personajele apar şi dispar meteoric de pe scenă: Lola, Dora, Medy, băbătiile din „casa cu molii“, nubila Vera, tânărul Jim Marinescu, de curând întors de la studii din Italia. **„Bietul Ioanide“** şi **„Scrinul negru“** sunt romane de epocă, în manieră balzaciană, descriind scena furtunoasă a anilor interbelici şi postbelici, cu toate luptele politice, duse de legionari sau de comunişti, o lume cu adevărat în mişcare, cu transformări profunde ale claselor sociale, cu destine irepresibil marcate de schimbarea regimurilor politice. O lume în acelaşi timp de mucava, cu puţine personaje animate de idealuri înalte, memorabil fiind arhitectul Ioanide, celelalte, din protipendada bucureşteană, Caty Zănoagă, un fel de doamnă Bovary, Hagienuş, în închipuirea sa o reîncarnare a lui Alexandru cel Mare, Gaitany, Sufleţel, Gavrilcea, fiind, în măsuri diferite, groteşti, formând o lume decadentă, cea a aristocraţiei interbelice, anihilată de o agresivă lume comunistă, cu orizonturi înguste, unde „caracterele“ mor ucise de gloanţele legionarilor sau de caruselul de neoprit al istoriei.

Textul **„Tot mai înveţi, maică?“**, o tabletă apărută în **„Jurnalul literar“** în anul 1939, este o parabolă a antinomiei dintre viaţa reală, comună, şi cea spirituală, ideatică, proiectată deseori în sferele înalte ale cunoaşterii. Oamenii obişnuiţi îşi duc viaţa fără mari complicaţii, într-o lume cu preocupări mărunte, singurul act de variabilitate fiind, poate, o nesfârşită şi inutilă „trăncăneală“. În viziunea lor, e firesc să-şi închipuie că învăţarea este o activitate plictisitoare, limitată la perioade strict determinate, bizară la oamenii maturi, care, încă învăţând, par neisprăviţi, întrucât fiecare lucru se face, după tradiţie, la timpul lui.

După cum se ştie, primele romane ale lui G. Călinescu, **„Cartea nunţii“** (1933) şi **„Enigma Otiliei“** (1938), ilustrează o astfel de lume, cu personaje rămase prizoniere într-un timp revolut, într-o arhaitate încremenită. Babele din „casa cu molii“ se află într-o opoziţie totală cu lumea nouă, a tinerilor care practică sporturi moderne şi îşi fac studiile în străinătate. Sunt personaje dintr-o galerie tipic realistă, ancorate într-o lume balcanică, în care prevalează teoria micului efort, văzut, prin amplificarea detaliilor din orizontul mărunt, ca fapt eroic. Cei care ies din rând, din banalul cotidian, intră deja în categoria personajelor bizare. Această atitudine se manifestă subiacent şi în textul **„Tot mai înveţi, maică?“** al lui G. Călinescu.

Întrebarea din titlu este pusă tocmai de gazda tânărului Călinescu, o babă, un arhetip degradat al comunităţii, cu o tipologie constantă în istoria literaturii. Tonul interogativ, între mirare şi ironie, denotă suficienţa umană în faţa unor întâmplări mai greu explicabile, ţinând de înţelegerea mai profundă a lumii. Textul demontează mecanismul tipic al curiozităţii, disimulată cu viclenia simplistă a unor întrebări cu tâlc, plasate în momente oportune: „– Maică – zicea ea –, n-ai

dumneata frate, prieten, om care să te vadă?". Rostul omului este, după opinia babei, să petreacă, să se distreze cu prietenii, să se așeze la casa lui, să intre adică în rândul lumii. Fostul chiriaș, care locuise în aceeași cameră, avea o grămadă de prieteni, cu care petrecea timpul liber, și chiar un gramofon, pe care îl lăsase babei la plecare. La răspunsul criticului că e ocupat, baba îl suspectează chiar că e bolnav, slab „de piept", lucru des întâlnit prin cartierele vremii, mai mult sau mai puțin selecte. Până și o studentă, fostă chiriașă la aceeași gazdă, trecuse printr-un astfel de efort („Doamne, ce mai citea! Citea și lua aspirină, lua aspirină și citea."), dar se încadrase, în cele din urmă, în limitele consacrate ale normalității: „Da' a terminat și s-a măritat, și acum e bine, la rostul ei. Ai să termenezi și dumneata odată, cu voia lui Dumnezeu.". Pentru omul simplu, învățătura este lucru complicat, chiar misterios, poate o boală, care se termină totuși și ea într-un anumit moment. Lumea obișnuită, normală, vrea să „termene", filozofie a **termenării** altfel ușor de explicat. Omul nu este o ființă asiduă și rezistentă în cunoașterea lumii; eforturile de gândire sau de învățare sunt, pentru mulți, prea mari și dificile, având, în viziunea populară, efecte dezastruoase. Trecerea rapidă a vieții creează o filozofie a **termenării,** aplicată în sensul negativ al cuvântului.

Replica formidabilă, în text, este, după ce baba primește toate lămuririle necesare înțelegerii, tocmai acest „Tot mai înveți, maică?", care dă măsura incapacității omului obișnuit de a înțelege că, în lumea modernă, viața reprezintă totuși mai mult decât parcurgerea, în liniște, ca un dat al sorții, a momentelor ei fundamentale. De aceea, și în această situație, gazda își menține părerea că și profesorul care încă studiază trebuie să se întoarcă la o linie normală a vieții: „Acum mai pune-te și dumneata pe trai, c-a trecut vremea învățăturii".

Criticul literar, profesorul ciudat care încă mai învață, comite o abatere de la acest program existențial strict, fapt ce menține întreagă nedumerirea cea mare a babei. (***H.S., Gh.S.***)

Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual

Ex. 3/ p. 122. În ce categorie dintre cele identificate de Fr. Bacon (șiret, simplu, înțelept) poate fi încadrată „baba"? Dar profesorul?

Baba este o ființă simplă, care nu înțelege necesitatea învățăturii. Pentru ea, bunăstarea se traduce probabil, potrivit spiritului epocii interbelice, prin averi imobiliare, bani mulți și merinde în hambare sau în pod. Marile disponibilități intelectuale, dinamismul ideilor îi scapă. Baba tipică încearcă să asigure un viitor mai bun pentru odraslele ei, să înfiripe mici idile în cartierul cu aer provincial, în târgușorul în care trăiește, și atât. Un exemplu de babă ale cărei trăsături sunt emblematice este Aglae Tulea, din „**Enigma Otiliei**", de G. Călinescu.

Profesorul din această tabletă nu este, totuși, unul obișnuit, dedicat exclusiv muncii la catedră, este omul studios, profund, dedicat cercetării științifice. Este, de fapt, însuși Călinescu, factorul biografic transpărând ușor din text.

Ex. 5/ p. 122. Discutați semnificația ultimei replici a femeii: „Să stau eu toată ziua cu nasul în cărți!".

Replica „Să stau eu toată ziua cu nasul în cărți!" explică totala lipsă de apetență a babei pentru activități intelectuale. Baba posedă însă o șiretenie simplistă, întrebările puse chiriașului voindu-se adevărate curse, din care personalitatea misterioasă a profesorului să transpară cu ușurință. (***H.S.***)

ADDENDA

Eugen Simion, 1998

„Întors din Italia, în vârstă de 28 de ani, autorul versurilor apărute în **Universul literar** și **Sburătorul** ar fi dorit să capete confirmarea talentului. Așteaptă, de aceea, opinia lui G. Ibrăileanu și E. Lovinescu: «De verdictul lor – mărturisește criticul undeva – depindea întreaga carieră a mea și încrederea în mine». Verdictul se lasă așteptat și G. Călinescu, luând tăcerea un răspuns, renunță la scris și «renunțarea aceea se cheamă critică»".

MARIN SORESCU

La lecţie

MARIN SORESCU (1936-1996). Poet, romancier şi dramaturg cu o viziune complexă asupra vieţii, apropiat de existenţialiştii francezi, precum Albert Camus şi Jean-Paul Sartre, sau de filozofii germani Friedrich Nietzsche („**Ştiinţa voioasă**", „**Aşa grăit-a Zarathustra**", „**Genealogia moralei**") şi Martin Heidegger. Scrierile sale relevă criza acută a conştiinţei moderne, incapabilă să-şi mai găsească eliberarea din ataraxia condiţiei existenţiale limitate. Marin Sorescu debutează cu volumul „**Singur printre poeţi**" (1964), cărţile sale următoare, numeroase, fiind „**Moartea ceasului**" (1966), „**Unde fugim de acasă?**" (1966), „**Tinereţea lui Don Quijote**" (1968), „**Teoria sferelor de influenţă**" (1969), „**Tuşiţi**" (1970), piesele de teatru „**Iona**" (1968), „**Paracliserul**" (1970), „**Setea muntelui de sare**" (1974) – conţine piesele de teatru „**Iona**", „**Paracliserul**", „**Matca**", „**Pluta Meduzei**", „**Există nervi**" –, „**La Lilieci**", 6 volume (1973-1996), „**Trei dinţi din faţă**" (1977), „**Viziunea viziunii. Roman într-o doară**" (1982).

Marin Sorescu este un scriitor complet, care s-a ilustrat în toate domeniile literare, poezie, proză, dramaturgie, eseistică şi critică literară. Descoperim, în toate acestea, un spirit strălucitor, un ironist fin şi incorigibil, un poet al paradoxului, al lucrului comun şi în acelaşi timp profund simbolic, un eseist plin de vervă, într-o expresie cu totul particulară şi neaşteptată, un romancier valoros, deşi neexersat de ajuns, în fine, dar poate în primul rând, un dramaturg de talie europeană, reflectând în piesele sale temele şi experienţele majore ale teatrului secolului douăzeci.

Dramaturgia lui Marin Sorescu este, probabil, poarta cea mai larg deschisă de înscriere a creaţiei sale în circuitul valorilor universale. Apărut într-o epocă încă plină de clişee ideologice, cu personaje schematice, având o existenţă comună, nutrită numai din lupta pentru impunerea ideilor politice ale vremii, teatrul lui Marin Sorescu – alături de piesele lui Dumitru Radu Popescu („**Aceşti îngeri trişti**", „**Pisica în noaptea Anului Nou**"), Iosif Naghiu („**Întunericul**"), Ion D. Sârbu („**Arca bunei speranţe**"), pentru a da numai câteva exemple –, reprezintă un efort de sincronizare cu problematica dramaturgiei europene şi readuce în discuţie **drama destinului uman, existenţa absurdă**, mai puternic marcată la noi de condiţiile oprimante ale regimului totalitar.

Marin Sorescu este, îndeosebi în ciclul „**La Lilieci**", creatorul unei lumi fantaste, desprinsă din satul românesc ancestral, cu strigoi, vârcolaci, babe ghicitoare şi moşnegi preocupaţi de creşterea vacilor şi a porcilor, într-un decor aproape suprarealist, alcătuit din colibe înconjurate de duzi, de nuci sau de păsări, ca în „**Toamna patriarhului**" a lui Gabriel Garcia Marquez. Este, de altfel, în toată poezia, un exponent al fantasticului cotidian, al asociaţiilor lingvistice paradoxale, al metaforelor, simbolurilor şi parabolelor profunde, care trec şi în piesele sale. Clasificările de **teatru poetic, teatru-parabolă, teatru-dezbatere**, sunt frecvente în interpretările critice ale operei, poetul însuşi fiind înclinat să accepte, de pildă în „**Extemporal despre mine însumi**" (1981), că teatrul reprezintă o modalitate mai potrivită, mai favorabilă de punere în text, în „scenă", a ideilor poetice. În acest fel, piesele de teatru sunt pline de conotaţii metaforice şi filozofice, dar sunt şi „un vuiet de întrebări puse şi nerezolvate", întrebările grave de la sfârşit de mileniu asupra existenţei individuale a omului şi a destinului colectiv al omenirii.

Poezia „**La lecţie**", apărută în volumul „**Tuşiţi**" (1970), cu sens de parabolă, semnifică repetate momente de confruntare a poetului cu propria conştiinţă, într-un nesfârşit examen al destinului. Răspunsul mereu greşit la întrebări, în momente esenţiale („De câte ori sunt scos la lecţie/ Răspund anapoda/ La toate întrebările."), relevă tema **greşelii perpetue**, ca predestinare, frecventă, de altfel, la Marin Sorescu. În poezia „**Simetrie**", omul are de ales, mereu, între două drumuri, numai că de fiecare dată îl alege pe cel greşit: „Şi după aceea în faţa mea s-au căscat două Prăpăstii:/ Una la dreapta, alta la stânga./ M-am aruncat în cea din stânga,/ Fără măcar să clipesc, fără măcar să-mi fac vânt,/ Grămadă cu mine în cea din stânga,/ Care, vai,

nu era cea căptuşită cu puf.". Ideea de festă ironică a destinului semnifică povara grea a omului asumată după izgonirea din Paradis. El este o victimă a propriilor sale nedumeriri, multiple, lecţia de istorie fiind cea mai dificilă, fiindcă aici hazardul se manifestă din plin: „– Cum stai cu istoria?/ Mă întreabă profesorul./ – Prost, foarte prost,/ Abia am încheiat o pace trainică/ Cu turcii.".

Istoria este segmentul cel mai vulnerabil al existenţei, întrerupt, blocat undeva, amăgitor, la „o pace trainică/ Cu turcii", după care evoluţia umană recade în aceeaşi incertitudine. Legea gravitaţiei nu e nici ea elucidată pe deplin, creând imaginea unui univers în decadenţă, condus de probabilităţi, potrivit cărora „Toate lucrurile trebuie să ne cadă/ În cap". Însăşi civilizaţia materială edificată de om este a „pietrei neşlefuite", a barbariei tehnologice, în plan spiritual omul rămânând încă un sălbatic, un primitiv, „Întrucât singura piatră şlefuită/ Care se găsise,/ Inima,/ A fost pierdută". „Sălbaticul modern", personaj tipic al lumii contemporane, se înscrie într-un întreg proces al demistificării prezentului, fără a se schimba nimic din durata sa de viaţă, lucru ce se poate evidenţia printr-o constatare simplă, exprimată alegoric: ca nişte baloane colorate, oamenii se nasc, îmbătrânesc şi mor: „La fiecare vânt puternic/ Mai zboară câte un balon.". Aceasta e „harta marilor noastre speranţe", metaforă aproape expresionistă a lumii aflate în cădere liberă, ca un stol de baloane colorate, risipite în vânt.

La marile întrebări ale lumii, poetul a rămas „repetent", exprimând, sub formă de parabolă, lipsa de speranţă a omului modern, rămas o fiinţă închisă în propriul destin. Poezia **„La lecţie"** este, astfel, o parabolă a întregii lumi, incapabilă să depăşească limitele condiţiei umane. (***H.S.***)

Sugestii de răspunsuri la exerciţii din manual

Ex. 2/ p. 109. În jocul de-a lecţia, există un elev şi un profesor. Cine ar putea fi profesorul? Alegeţi dintre următoarele variante: un prieten; viaţa însăşi; propria conştiinţă; un profesor adevărat.

Adevăratul profesor, ca o instanţă supremă, este însăşi condiţia umană (care, în cazul poetului, se reflectă în propria conştiinţă). În viziunea poetului, omul se situează încă în „epoca pietrei neşlefuite", pentru că lumea nu se poate elibera de mentalităţile primitive. Dincolo de pojghiţa de civilizaţie adusă de ultimele secole, omul rămâne aceeaşi fiinţă fără orizont, decăzută din condiţia mitică iniţială.

„Marile speranţe" devin nişte „baloane colorate", care zboară la un vânt mai puternic, exprimând fragilitatea condiţiei umane, ca o însumare a tuturor motivelor literare exploatate poetic de-a lungul istoriei literaturii, **fortuna labilis, vanitas mundi, la vida es sueño**. (*H.S.*)

ADDENDA

Ion Rotaru, 1987

„Trecând peste parodiile din volumul de debut, expresia sorresciană rămâne, în mare, constantă, oricât de felurite şi grave probleme ar pune: «subminarea» literaturizării, atacul retoricii instituite, clasice, demitizarea şi demistificarea, coborârea abruptă, uneori chiar batjocoritoare, cinică, în concretul prozaic, jocul de cuvinte, scrisul-spectacol, înscenarea poantelor până la manierism – parcă prin sărirea dincolo de cal – bufoneria etc. [...] Aparenta neseriozitate, oltenească până la un punct, îl face pe poet, vorbind despre tablourile celebre, să spună că «poţi lega uşor conversaţie» cu maeştrii italieni, dată fiind marea «gălăgie de culori», că pânzele lui Van Gogh «sunt nebune», «se-nvârtesc şi se dau peste cap», ţinzând să fie «supte de lună» şi de aceea trebuie să te ţii zdravăn de ele, «cu amândouă mâinile», că cel mai greu este să atingi pe Rembrandt, că Breugel îl face să plângă etc."

TITU MAIORESCU

Jurnal

TITU MAIORESCU (1840-1917). Primul mare critic literar modern, cu o formaţie teoretică solidă, o concepţie estetică întemeiată pe filozofia clasică germană, dar cu filiaţii până în antichitatea greacă, cu o ideologie culturală explicită şi militantă, mentorul de necontestat al societăţii **„Junimea"** şi al **„Convorbirilor literare"**. Fire meticuloasă şi tenace, înclinată spre acumulări temeinice de informaţii din multiple domenii, în intervale lungi de timp, prelucrate mai târziu în studii de estetică şi de critică literară, *spiritus rector* într-o epocă de de afirmare a marilor valori în domeniul poeziei, prozei şi dramaturgiei, perioada marilor clasici, junimistul Titu Maiorescu este una dintre personalităţile remarcabile ale culturii române de la sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului XX. Anii de formaţie şi-i petrece în atmosfera sobră a învăţământului şi culturii germane, mai întâi la Colegiul Theresianum din Viena, unde se face remarcat prin asiduitatea cu care învaţă limba germană, dar şi prin preocupările pentru studiul matematicii şi filozofiei, al limbii engleze şi chiar al flautului şi desenului. Din această perioadă datează primele o sută de pagini din vestitul său jurnal, **„Însemnări zilnice"**, în care îşi analizează eşecurile, cu detaşare obiectivă şi maximă exactitate, pentru a le elimina.

Titu Maiorescu, fiul unui luptător paşoptist ardelean, Ion Maiorescu, are, la Theresianum, colegi din nobilimea europeană, fii de nobili, de conţi şi baroni, cu unii dintre ei purtând corespondenţă până târziu. După ce absolveşte Facultatea de Filosofie la Berlin, se întoarce acasă, unde este, succesiv, director al Colegiului Naţional din Iaşi, susţinând şi un curs de istorie la Universitate, apoi director la Institutul Vasilian, Şcoala Normală de Învăţători Trei-Ierarhi unde, printre elevi, se află şi Ion Creangă. Are o ascensiune spectaculoasă: „La 22 de ani, spune Paul Georgescu, în **„Prefaţa"** sa la **„Critice"**, 1967, e profesor universitar, la 23 decan, apoi rector, la 27 de ani scoate **„Convorbiri literare"** şi în vara aceluiaşi an este academician. La 31 de ani e deputat, la 34 ministru". Încă de tânăr este preocupat de mişcarea de idei europeană; regăsim astfel, printre scrierile sale, şi fraza, inspirată din Feuerbach: „Tocmai pentru că nemurirea lipseşte, viaţa muritoare dobândeşte mai mult conţinut; tocmai pentru că nu mai există o altă viaţă, trebuie să o întrebuinţăm bine pe aceasta" (**„Einiges Philosopische in gemeinfasslicher Form"**), devenită, în cazul lui Maiorescu, adevărată normă de viaţă, sursa unei tenacităţi şi angajări în muncă exemplare, mărturisită în nenumărate rânduri în **„Însemnări zilnice"**: „Dă-ţi puţin seamă: mă scol de regulă dimineaţa la 5 1/2 şi lucrez în iatac cu lampa aprinsă până la 8, în fiece zi, apoi cafea, de la 9-11 1/2 iar lucru, oameni (Carp, Marghiloman, studenţi, transilvăneni, vizite), de la 1 înainte sau procese, sau pregătiri la cursul universitar, care e frecventat de o lume nebună...".

Prima etapă a activităţii literare se situează între anii 1866 şi 1873; este vremea marilor clarificări estetice şi de ideologie literară şi culturală, a marilor lupte pentru scrierea corectă a limbii române, a eforturilor de cristalizare a unei concepţii estetice viabile, care să se regăsească în operele literare de valoare ale timpului. Proiectul cel mai ambiţios al tenacelui absolvent de la Theresianum este de a supune unei analize critice severe literatura înaintaşilor, demers întreprins şi de Eminescu, în manieră poetică însă, în **„Epigonii"**, şi de a schimba, cu argumente indiscutabile, reperele receptării estetice şi mentalităţile învechite ale spiritului public din România. Etapele acestui demers sunt riguros repartizate în timp, marcate de publicarea a trei studii de referinţă: **„O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867"**, **„În contra direcţiei de astăzi în cultura română"** (1868) şi **„Direcţia nouă în poezia şi proza română"** (1872), triptic, cum se observă, de logică şi de analiză critică după modelul triadei hegeliene, teză, antiteză şi sinteză. Primul studiu este o prelegere de estetică de sorginte kantiană şi hegeliană aplicată poeziei româneşti anterioare, un adevărat tratat de creaţie literară, un îndrumător estetic pentru tânăra generaţie de poeţi şi de prozatori care vor constitui o epocă nouă în dezvoltarea literelor româneşti, aceea a marilor clasici. Studiul **„În contra direcţiei de astăzi în cultura română"** conţine delimitările necesare faţă de o epocă anterioară revolută,

începând de pe la 1820, dar devenită definitorie după 1848, aflată sub semnul anihilant al imitării modelelor străine, în materie de politică, democrație, învățământ, artă și știință, lipsite de corespondență în realitățile autohtone.

„Direcția nouă în poezia și proza română“ reprezintă etapa construcției, a afirmării noilor valori, deși negativismul radical din articolul anterior se aplică și literaturii, Maiorescu vorbind și aici de „lipsa de valoare a celor mai mulți contimporani ai lui Alecsandri și Bolintineanu“, nefiind recunoscuți în câmpul literelor nici Bălcescu, nici Kogălniceanu; abia Costache Negruzzi este prețuit pentru meritele limbii sale. Cu toate acestea, aprecierile lui Titu Maiorescu sunt exacte, încă de aici el având acea premoniție critică ce fixează marile valori într-un tablou de mare întindere al literaturii române. În fruntea noii mișcări îl așază pe Vasile Alecsandri, „cap al poeziei noastre literare în generația trecută“, care „păruse a-și fi terminat chemarea literară“, dar acum se remarcă printr-un nou suflu de creație, prin **„Pasteluri“**, considerate de Maiorescu, fără greșeală, „cea mai mare podoabă a poeziei lui Alecsandri, o podoabă a literaturei române îndeobște“. Al doilea poet al momentului, în 1872, este Mihai Eminescu, chiar produs integral al „noii direcții“, deși, în cazul poetului, viziunea asupra trecutului literar, în poezia **„Epigonii“**, publicată în **„Convorbiri literare“** în 1870, diferă sensibil de aprecierile criticului. Fraza despre Eminescu este o capodoperă a stilului critic încă reticent față de influențele romantice puternice ale poeziei sale, cu o distilare bine calculată a aprecierilor pozitive și cu o inserție subtilă a rezervelor, cu ocolișuri mari de sintagme antitetice, până la judecata finală, întărită prin repetiție, pentru a-i da greutate în fața timpului care vine: „Cu totul osebit în felul său, om al timpului modern, deocamdată blazat în cuget, iubitor de antiteze cam exagerate, reflexiv mai peste marginile iertate, până acum așa de puțin format, încât ne vine greu să-l cităm îndată după Alecsandri, dar în fine poet, poet în toată puterea cuvântului, este d. Mihai Eminescu“.

A doua perioadă în creația lui Titu Maiorescu este aceea de după 1873, în general una de sinteză, de culegere a roadelor, de așezare a lor în structuri stabile, pentru a înfrunta asprimea vremii. Vor mai fi și lupte, și adversități polemice, prin **„Contraziceri?“** (1892), vizându-l pe Constantin Dobrogeanu-Gherea, sau **„Oratori, retori și limbuți“** (1902), dar căile de atac nu vor mai fi ample și totale, pe toată întinderea frontului, ca în fața unei mentalități generale, ci vizează adversari direcți, unii lipsiți de capacitatea de ripostă adecvată. Acum Maiorescu va practica și critică de întâmpinare, de afirmare a unor succese artistice notabile, făcând aprecieri asupra unor scriitori deja afirmați, ca în **„Comediile d-lui Caragiale“** (1885), **„Poeți și critici“** (1886), despre Vasile Alecsandri, **„Eminescu și poeziile lui“** (1889), rapoarte pentru premiile Academiei pentru Octavian Goga și Mihail Sadoveanu, în 1906, sau pentru I. A. Brătescu-Voinești (1907).

Personalitate marcantă a culturii și literaturii române, Titu Maiorescu se identifică cu imaginea reformatorului, a celui ce dă sentințe și delimitează vechiul de nou. Previziunile sale critice provoacă și astăzi admirație prin exactitate și mai ales prin aria lor vastă de cuprindere. Titu Maiorescu a avut privilegiul de a formula, dintr-o perspectivă imediată, a cunoașterii directe, în chiar anul morții lui Mihai Eminescu, una dintre cele mai temerare și uimitoare previziuni critice, deplin concordantă cu posteritatea marelui poet și cu dezvoltarea literaturii române: „Acesta a fost Eminescu, aceasta este opera lui. Pe cât se poate omenește prevedea, literatura poetică română va începe secolul al 20-lea sub auspiciile geniului lui și forma limbei naționale, care și-a găsit în poetul Eminescu cea mai frumoasă înfăptuire până astăzi, va fi punctul de plecare pentru toată dezvoltarea viitoare a vestmântului cugetării românești.“.

„Însemnări zilnice“ au dimensiunile unui jurnal de o viață, consemnând idei, stări de spirit și evenimente din anul 1855 până în 1917, având vagi asemănări cu **„Viețile paralele“** ale lui Plutarh. Început de timpuriu, de când era elev la Colegiul „Theresianum“ din Viena, jurnalul lui Titu Maiorescu dezvăluie o personalitate riguroasă, ordonată, cu programe de lucru respectate cu strictețe, cu o atitudine reflexivă uneori severă asupra propriilor acțiuni și ale celor din jur. De pildă, ca școlar la Theresianum, munca intelectuală începe devreme: pe data de 3 I 1856, se trezește la 5 și jumătate, scrie tatălui său până la 6, traduce din **„Filota“**, de Lessing. Observațiile sunt lacunare: elevul bea cafea și observă în stil darwinist transformările celor din jur. Se duce

să „dea ora", adică să facă meditație pentru o femeie sărmană, care îl plătește cu doi florini, duce la Chiesa două cărți de Goethe, apoi scrie „pentru Tata" de la 7 până la 9 ½. Se culcă la 11.

Pe data de 4 I, se trezește mai târziu, pe la 7 ½, și studiază englezește până la 8 fără un sfert. Dă „pensele" profesorului Reichel și are trei greșeli. Pe 5 I, se trezește la 6 și studiază „englezește și grecește". O va vizita pe Alexandrina Maghieru, care serbează Crăciunul după ritul german, cu pom verde, unde stă până la 11 ½. Pe 6 I, studiază latinește și scrie o compoziție în germană. Pe 7 I, își dă seama de ce greșelile mici din compunerea de pe 4 I sunt considerate greșeli mari, pentru că nu are ritmicitate în redactarea compunerilor. Pe 8 I, se simte foarte rău la școală, astfel că profesorul Reichel îl trimite acasă, unde „nu mâncaiu nemica". Pe data de 9 I, copiază „2 pensuri latine", apoi se plimbă, cu toate că era noroi și o temperatură de +5,5 grade R(éamur). Viena se dovedește, în felul acesta, un oraș cuprins de „pulbere", repede transformată în noroi. Pe 10 I, este examinat de profesorii de germană și de religie, iar pe data de 11 I, se ocupă de scrierea unei compoziții în latină, folosindu-și timpul adecvat.

Textul din manual cuprinde consemnări și reflecții din ziua de 31 decembrie 1857: „Anul se apropie de sfârșit; e ora 10 ½ noaptea. Aș vrea să străbat iute cu gândul anul care a trecut, dar sunt într-însul elemente așa de felurite și de ciudate. În totul, e rece; *apăsătoarea indiferență*, acest colos de gheață, căruia prin predispoziția mea spre meditare i-am căzut pradă, este prea destul exprimat prin cuvintele înseși." Filozofia și logica sunt domenii care îl atrag pe tânărul venit să studieze, la acest bilanț rezultatele fiind mulțumitoare: „Ea m-a dus să năzuiesc spre cea mai bună formulare a cugetării, spre *adevărata* exprimare, fără greșeli, concisă, spre evitarea acelor exaltate vorbe goale pe care în tinerețe le întrebuințezi atât de des.".

Pentru adolescent, ființa umană are o zonă de mister ce ar putea duce spre „ființa absolută", deși scepticismul viitorului critic este acut: „S-a instalat însă în mine un scepticism deconcertant, o îndoială cu privire la tot ceea ce este este tradițional, ba chiar la ideea de Dumnezeu și de nemurirea sufletului – paralel cu imposibilitatea de a concepe ființa absolută." Dintre dascălii care contribuie la împlinirea culturii științifice și filozofice a adolescentului, se remarcă profesorul Lang, cu expuneri extrem de interesante, despre „frumusețile modelelor grecești", în primul rând despre Demostene, apoi dr. Goebel, „un învățat admirabil de pătrunzător", și dr. Zhishmann, cu o pasiune desăvârșită pentru știință. Dintre limbile străine, studiază italienește, „englezește, cu care merge bine; mai bine franțuzește.".

Portretele colegilor se conturează în tușe sigure, prin însușiri definitorii: „Rechtenberg, un băiat plin de spirit, cam obrăznicuț; Rossmanit, un cap ordonat; Tegetthoff, fire aspră, respingătoare privită din afară, dar lăuntric însuflețit de o mare ardoare științifică, sprijinit îndeosebi pe un neobosit studiu și cu foarte lăudabile cunoștințe în domeniul științelor naturale; Armin Löhner, un cap bun... poate va ieși ceva din el; L. Ožegovič, un gentilom, patriot integru, aspru…". „Figurile", cunoștințele de la Brașov, devin, în comparație cu aceștia, mai puțin importante.

Pentru adolescent, seriozitatea în pregătirea științifică, manifestată în ultimul an, se observă în mod direct în succesele școlare: „O urmare a seriozității mele științifice a fost și recunoașterea din partea profesorilor, care m-au făcut întâiul în toată școala…".

În genere, timpul din acest jurnal lapidar pare condensat, dovadă fiind folosirea verbelor la participiu, a cifrelor arabe, precum și comprimarea unei avalanșe de evenimente în câteva rânduri de pagină. Titu Maiorescu face o „călătorie în timp", pe un interval de câteva decenii din viața sa. Imersiunile și emersiunile în și din timp se fac în dreptul evenimentelor celor mai semnificative ale vieții. Cu toate acestea, lumea creată de aceste evocări ale „timpului trecut" este realistă, înscriindu-se în banalitatea cotidiană, ridicată însă, printr-o perseverentă disciplină a minții, la rangul de cronică fidelă a unei personalități excepționale. (***H.S.***)

ADDENDA

Eugen Simion, 2005

„Până acum jurnalul lui Maiorescu a fost citit ca sursă pentru biografia criticului. Şi din acest punct de vedere el este fundamental. Dar această scriere secretă, care acoperă cu intermitenţe 62 de ani din viaţa criticului, poate fi citită şi ca o operă biografică de sine stătătoare. Este greu de vorbit de la început de valoarea ei literară. Însemnările în limba germană ale unui adolescent de 15 ani sunt importante numai sub două aspecte: dau informaţii despre formarea intelectuală a celui care va deveni întâiul mare critic literar român şi, totodată, sugerează indirect adolescenţa unui personaj de Bildungsroman în mediul româno-nemţesc pe la jumătatea secolului al XIX-lea. Micul erou este, înainte de orice, un mare ambiţios. Grija lui cea dintâi este să primească note mari şi să-i învingă pe înfumuraţii colegi nemţi. Jurnalul înregistrează toate fazele acestei crunte lupte. Chiar ideea de a ţine un jurnal intim la această vârstă arată o încredere ieşită din comun în posibilităţile proprii şi o voinţă de disciplină a spiritului surprinzătoare la un licean. Notează, în fond, faptele sale zilnice cine crede că biografia lui va avea un destin şi că urmele destinului pot avea însemnătate pentru sine sau pentru alţii."

Manualul HUMANITAS

SIMONE DE BEAUVOIR

Amintirile unei fete cuminţi

SIMONE DE BEAUVOIR (1908-1986). Eseistă, romancieră şi autoare de scrieri memorialistice. Soţie a lui Jean-Paul Sartre. Curentul literar în care se înscrie este existenţialismul, prin **„Al doilea sex"** (1949), în care se remarcă prin promovarea ideilor feministe. Pentru Simone de Beauvoir scrisul are o motivaţie precisă, valorii estetice adăugându-i scopuri pragmatice: „Mă crezusem mai cu moţ pentru că nu concepeam să trăiesc fără să scriu: el (Sartre) nu trăia decât pentru a scrie", după cum singură mărturiseşte în **„Amintirile unei fete cuminţi"**. Romanul **„Toţi oamenii sunt muritori"** reia tema nemuririi: un principe italian din Evul Mediu bea o licoare oferită de un alchimist şi, devenind nemuritor, încearcă, în diverse epoci istorice, fără succes, să aducă binele în omenire.

Romanul **„Mandarinii"** (1954) îi aduce premiul Goncourt. Eseuri cu o notă predominant feministă sunt **„Pyrrhus şi Cinéas"** (1944), **„Pentru o morală a ambiguităţii"** (1941), **„Al doilea sex"** (1949). Romanele autobiografice sunt scrise într-un crescendo al stărilor de angoasă existenţială: **„Amintirile unei fete cuminţi"** (1959), **„Puterea vârstei"** (1960), **„Forţa lucrurilor"** (1963), **„O moarte uşoară"** (1964), **„Bătrâneţea"** (1970) şi **„Socoteli finale"** (1972). Selecţii din corespondenţa cu Sartre sunt conţinute în **„Scrisori către Castor"** (1983).

„Amintirile unei fete cuminţi" (1959) este romanul autobiografic reprezentativ al Simonei de Beauvoir, făcând parte dintr-un triptic memorialistic, alături de **„Forţa lucrurilor"** (1963) şi **„Puterea vârstei"** (1960), toate aşezate sub semnul autenticităţii şi al lucidităţii cu care se consemnează faptele istorice şi trăirile proprii.

Fragmentul din manual prezintă numai o secvenţă existenţială, evocând atmosfera şcolară de la Institutul Adeline Désire, şcoală franceză specializată pentru educaţia tinerelor fete la începutul secolului al XX-lea. Institutul avea mai multe categorii de cursante: interne, semiinterne, externe supravegheate, şi alte tinere cu un regim mai liber, care „se mărgineau să urmeze cursurile". Din această categorie făcea parte şi autoarea acestui incitant jurnal. Impresia generală ce se desprinde din text este favorabilă şcolii, fapt totuşi surprinzător în condiţiile învăţământului riguros al timpului, care nu se eliberase încă de practicile scolastice ale secolelor trecute. Simone de Beauvoir, „fată cuminte", silitoare, îşi apreciază succesele şcolare, meritele „înscrise într-un catalog care le veşnicea amintirea", victoriile obţinute şi permanenta competiţie cu sine însăşi trezindu-i stări euforice. La Institutul Adeline Désire se ţin ore de cultură generală, de engleză, de pian şi catehism, desfăşurate după un ritual solemn. În momentul în care în clasă

venea Domnişoara, o profesoară iubită de toate elevele, „timpul devenea sacru", parcă îşi oprea curgerea. Dincolo de zidurile protectoare ale şcolii, lumea burgheză, cu plictiselile ei, cu oameni care nu trăiesc decât nişte săptămâni monotone, cu duminicile lor serbede, se estompează.

Spaţiile de studiu, de reflecţie în singurătate, sunt alte **locuri sacre** ale vârstei şcolare. Biroul tatălui este un **topos reconfortant** pentru odihna intelectuală; acolo se află o serie de călimări, de cenuşare, **coupe-papier**-uri, creioane, tocuri, risipite în jur. De aici se poate auzi, în profunzimea meditaţiei, muzica sublimă a sferelor. În aceste condiţii, plictiseala nu-şi poate avea locul, pentru că lenea, nici măcar lenea fizică, nu este agreată de viitoarea scriitoare. De aceea îşi dezvoltă şi abilităţi practice, tapiseria, broderia şi lucrul la gherghef, cele mai bune remedii de a îndepărta sentimentul de inutilitate a trecerii timpului.

Şcoala răspunde, astfel, unor disponibilităţi creatoare multiple, în pofida spiritului îngust, burghez, al epocii. (***H.S.***)

Sugestii de răspunsuri la exerciţii din manual

Ex. 5/ p. 123. Ce le place să înveţe mai mult fetelor/ băieţilor? Există activităţi pe care trebuie să le facă numai fetele, respectiv băieţii?

Într-o viziune modernă asupra şcolii, activităţi diferenţiate pe sexe nu există: ar fi absurd ca fetele numai să brodeze la gherghefuri, pentru simplul fapt că aceasta nu este o activitate masculină. Interdisciplinaritatea modernă a profesiilor aproape că şterge graniţele ocupaţiilor masculine şi feminine, cu excepţia câtorva munci grele, care până acum rămân numai apanajul bărbaţilor. Răspunsul se poate dezvolta, prin citarea a numeroase date de psihologie şi de sociologie a muncii referitoare la realităţile lumii moderne. (***H.S.***)

Manualul HUMANIŢAS

ION CREANGĂ

Amintiri din copilărie

În „**Amintiri din copilărie**", plecarea lui Nică la şcoală, îndeosebi la şcoli din ce în ce mai îndepărtate, reprezintă unul dintre motivele şi pericolele majore ale îndepărtării de casa părintească şi de satul natal. Şcoala vremii este emblematică în cel mai înalt grad pentru ceea ce este mai oprimant în modul ei de a fi. Întemeiată de curând, prin localuri dărăpănate, improprii, stând sub semnul provizoratului, oricând ameninţată cu desfiinţarea, cum se întâmplă la Humuleşti sau la Fălticeni, având dascăli de multe ori improvizaţi, fără metodă pedagogică, şcoala [illegible] jumătatea de secol al XIX-lea oferea totuşi un **modus vivendi**, care genera uneori şi situaţii [illegible]nice memorabile. Sunt numeroase întâmplările din „**Amintiri**" petrecute în spaţiul şcolar sau având legătură cu şcoala. Fragmentul din manual este selectat din partea a treia a „**Amintirilor din copilărie**", dedicată integral întâmplărilor de la şcoala de catiheţi, celebra „fabrică de popi" de la Fălticeni.

Şcoala de pe vremea lui Ion Creangă este excesiv scolastică, învăţarea devenind, în aceste condiţii, un „cumplit meşteşug de tâmpenie", produs şi al manualelor neştiinţifice, aberante, ale timpului, pe care Creangă le satirizează de câte ori are prilejul. În aceste împrejurări, învăţarea se transforma parcă într-un imens cor al robilor. La psaltichie, se cânta întruna, „cu ifos", „Ison, oligon, petasti,/ Două chendime, homili", până când catiheţii „răguşeau ca magarii". La fel, într-un **delir al didacticii** timpului, se recitau cele şapte taine „din catihisul cel mare", referitoare la riturile bisericii ortodoxe. Gâtlan se lupta până şi în somn cu Goliat, personaj mitologic din Biblie, de pe

vremea uriașilor. Un alt personaj comic este „musteciosul Davidică de la Fărcașa“, care spunea istoria „**Vechiului Testament**“, de Filaret Scriban, cât timp „tipărea o mămăligă“.

Cele mai multe dureri de cap le dădeau școlarilor, îndeosebi lui Davidică și lui Trăsnea, gramatica lui Măcărescu, cu celebrele pronume conjunctive de dativ și de acuzativ, care se învățau, la fel, în mod mecanic, după o insolită melodie: „– Mi-ți-i, ni-vi-li, me-te-îl-o, ne-ve-i-le; me-te-îl-o, ne-ve-i-le, mi-ți-i, ni-vi-li.“. Învățătura intră greu în capul elevilor veniți de la munte, acolo unde preocupările oamenilor erau mult mai simple decât ce „este gramatica română“, în însușirea căreia se atingeau **limitele sublime** ale deznădejdii și **ale comicului**: „Unia dondăneau ca nebunii, până-i apuca amețeală; alții o duceau numai într-un muget, cetind până le perea vederea“, în timp ce alții mișcau din buze, de parcă erau loviți de „pedepsie“. Mulți cădeau pe gânduri și oftau, văzând pierderea de vreme în care sunt prinși, în timp ce acasă, în gospodăriile lor, îi așteptau atâtea nevoi. Pentru ei, învățătura este, într-o exprimare metaforică, „turbare de cap și frântură de limbă“, expresie definitorie pentru noua metodă din școlile timpului.

În acest scurt fragment, Ion Creangă conturează, prin trăsături distinctive, câteva portrete memorabile. Unul este al lui Davidică, „flăcău de munte, cu barba în furculiță și favorite frumoase, cu pletele crețe și negre ca pana corbului, cu fruntea lată și senină, cu sprincenele tufoase, cu ochii mari, negri ca murele și scânteietori ca fulgerul, cu obrajii rumeni ca doi bujori, nalt la stat, lat în spete, subțire la mijloc, mlădios ca un mesteacăn, ușor ca o căprioară și rușinos ca o fată mare.“ Flăcăul de munte, adevărat moldovean mioritic, transplantat într-un mediu nesănătos, s-a prăpădit „înainte de vreme, înecat cu pronumele conjunctive, peritu-le-ar numele să le peară, că au mâncat juvaier de flăcău!“. Cel mai deștept dintre toți tovarășii lui Creangă se dovedește a fi Mirăuță din Grumăzești, care umbla „pe la tărăbile jidovești“, pentru a întreba de produse imposibile, „ba teacă de cosor, ba căpestre de purici, ba cuie de la corabia lui Noe“. El cânta un cântec ciudat: „Nu-mi e ciudă pe gândac,/ C-a mâncat frunza de fag;/ Dar mi-e ciudă pe omidă,/ C-a mâncat frunza de crudă“, fără să-și mai piardă vremea cu formele pronumelor conjunctive, total inutile de altfel în viitoarea ocupație de preot.

Nică însuși nu se omoară prea mult cu învățatul, pentru că nu-i „plângeau copii acasă“, nici nu dăduse catihetului „cel plocon mare“, numai „două merțe de orz și două de ovăs“, iar copila popii de la Fălticeni nu putea fi lăsată „nemângăiată“. Numai barba și punga îl făceau pe un pretendent la o asemenea școală să calce a popă, iar autorul își îngrijea tot timpul barba „cu muc de lumânare și alună arsă“.

Personajul cel mai comic și mai nefericit este însă Trăsnea, care nu se duce la școală de teamă să nu fie pus să răspundă la ceea ce nu știe. Pentru el, învățarea gramaticii, într-o repetare mecanică absolută, este un lucru imposibil, începând chiar cu definiția acesteia. Trăsnea, după ce se lungește pe un hat, în câmp, la Folticenii-Vechi, la vreme târzie de noiembrie, „când bătea un vântișor supțire“, începe inutila încercare de a afla sensul întrebărilor confuze ale gramaticii, ale căror răspunsuri nu e chip să le înțeleagă:

„***Întrebare:*** Ce este gramatica română?

Răspuns: Gramatica română este artea ce ne învață a vorbi și a scrie o limbă corect.“

Nota comică a evocării rezultă, fără doar și poate, din detașarea pe care trecerea timpului o produce în imaginația naratorului, e dată de întoarcerea, de imersiunea într-o lume de mult apusă, ale cărei contururi sunt îndulcite de melancolia evocării. Atmosfera comică, ludică, de farsă tragică, întoarce narațiunea la atemporalitatea copilăriei, la adevărata Carte a lui Creangă, care nu mai e „cumplit meșteșug de tâmpenie“, ci universul inefabil în care se înscrie copilăria tuturor copiilor lumii. (***H.S., Gh.S.***)

Sugestii de răspunsuri la exerciţii din manual

Ex. 12/ p. 107. Arătaţi de ce viziunea lui Creangă asupra şcolii de la „Folticeni", exprimată prin vocea personajului-narator, este umoristică şi ironică.

Încă de la începutul fragmentului, naratorul se pronunţă asupra învăţăturii de carte de la „fabrica de popi" din Fălticeni: „şcoala era numai de mântuială; boii să iasă!" Catihetul „venea rar pe la şcoală", iar elevii „şi mai rar", concluzia fiind „Ş-apoi carte se învăţa acolo, nu glumă!". Această expresie porneşte ca o afirmaţie, urmată însă, în registru ironic, de negarea ei imediată, accentuată de topica inversată. Expresia „se învăţa acolo carte" ar da impresia unei învăţături serioase, anulată însă din start de metodele inadecvate ale şcolii timpului şi de comportamentul nepotrivit al unor dascăli. Învăţământul scolastic este metoda cea mai greoaie şi mai dificilă dintre toate sistemele de învăţare. „Cântarea", rostirea în cor a cunoştinţelor poate duce la învăţarea melodiei, dar nicidecum la atingerea înţelesurilor profunde ale ştiinţelor. Gesturile, mimica, toate eforturile fizice şi intelectuale ale celui care învaţă sunt, adesea, ilare, bietul Trăsnea fiind cazul cel mai sugestiv, emblematic pentru elevul dintotdeauna, rătăcit prin hăţişurile „artei" de a defini gramatica. (***H.S.***)

Manualul NICULESCU

ION GHICA

Şcoala acum 50 de ani

ION GHICA (1816-1897). Scriitor memorialist din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, autor de remarcabile articole şi scrieri gazetăreşti. Debutează în publicistică cu o serie de studii de politică: **„Coup d'œil sur l'état actuel de la Valachie"** (1835) şi **„Poids de la Moldovalachie dans la question d'Orient"** (1838), având, de asemenea, şi o **„Correspondance valaque"** în ziarul parizian **„Le National"**. Până în 1844 funcţionează ca profesor la Academia Mihăileană a lui Mihail Kogălniceanu. Împreună cu Christian Tell şi Nicolae Bălcescu înfiinţează societatea secretă **„Frăţia"**. Colaborează la **„Propăşirea"** şi la **„Foaia ştiinţifică şi literară"**, cu articole de popularizare a ştiinţei. În 1846, ascultă, la Paris, cursurile lui Michelet, Quinet şi Mickiewicz. Cea mai importantă operă literară a lui este **„Scrisori către Vasile Alecsandri"**, publicate în **„Convorbiri literare"**, apărute în volum în 1884. Ion Ghica urmează tradiţia lui Costache Negruzzi, abordând „stilul scrisorilor", pline de informaţii despre personajele şi epoca respectivă.

Ca specie literară practicată asiduu în clasicism şi în romantism, epistola îi oferă lui Ion Ghica prilejul de a reconstitui, în **„Scrisori către Vasile Alecsandri"**, tabloul complex al unei epoci revolute, pline de pitoresc şi de evenimente notabile, începutul de secol al XIX-lea, îmbinând surse documentare cu amintirile proprii, ca martor al lumii prin care a trecut. **„Şcoala acum 50 de ani"**, datată, ca scrisoare către bunul său amic Vasile Alecsandri, în februarie 1880, este o mărturie asupra situaţiei învăţământului românesc din Bucureşti, sub oblăduirea unor dascăli cu dragoste de copii şi de şcoală, al căror nume s-a pierdut în anonimatul timpului. Ion Ghica nu insistă asupra şcolii în limba greacă, „Şcoala de la Măgureanu", elitistă, „destinată tinerilor greci şi feciorilor noştri de boieri", unde se predau, de către vestiţi elenişti, Lambru, Comita, Vardalah şi Neofit, marii învăţaţi ai Antichităţii, Socrate, Aristotel, Tucidide, Hipocrate, Arhimede. Mult mai plină de interes este, pentru Ion Ghica, evocarea atmosferei şcolilor în limba română, înfiinţate pe lângă biserici, la Udricani, la Sfântul Gheorghe şi la Colţea. Şcoala din Udricani a fost chiar aceea în care a învăţat viitorul scriitor şi căreia îi păstrează o amintire plină de culoare şi de emoţie. Era o „şcoală sub albastrul cerului, pe prispa bisericei, unde, când ploua, copiii se ghemuiau în odaia ţârcovnicului, jos pe cărămizi sau în clopotniţă; scriau şi citeau pe genunchi şi pe brânci". Are aspectul şi atmosfera unei şcoli de mahala, unde, „printre livezile de meri, de peri şi de duzi, se zăreau vreo zece-cincisprezece învelişuri cu streaşină ieşită ca o umbrelă, sub care locuiau câţiva cavafi, croitori, işlicari şi cojocari", mici meseriaşi şi negustori care, când plecau la prăvălie, îşi trimiteau copiii la şcoală, „ca să nu ştrengărească pe uliţe".

Memorialistul reconstituie scene pitoreşti din şcoala de altădată, cu experienţa faptului văzut şi trăit. Remarcabil este un prim portret de dascăl din literatura română, compus din câteva detalii fizice şi din trăsături morale definitorii. Dascălul Cheosea purta veşmintele vremii, „antereu de calamcheriu, la cap cu cauc de taclit vărgat, cu cearşaf alb", fiind surprins la început într-o ipostază caricaturală, „înarmat cu o vargă lungă, arzând când pe unul, când pe altul, după cum i se părea". Atitudinea negativă a scriitorului din această primă linie de portret este diminuată însă în continuare, fiindcă dascălul „nu era om rău, dar se necăjea, pentru că-l durea inima că nu se silesc copiii la învăţătură". Ion Ghica chiar observă, cu justificată ironie, că, în comparaţie cu alţi dascăli, dedaţi plăcerilor vieţii, „el nu era civilizat ca să nu-i pese dacă elevii învaţă sau nu". Şcoala nu era pentru el „chiverniseală", căci nu gândea după principiul „treci, zi, treci, noapte, apropie-te, leafă".

Cu admiraţie, dar şi cu durere, scriitorul observă că dascălul Cheosea, alături de Chiriţă şi Stan, se înscrie în galeria slujitorilor anonimi ai şcolii, care puneau mai presus de toate datoria: „Viaţa lor era cu copiii din şcoală, nu ştia nici şosea, nici café-şantan, nici deputăţie". Cei care au fost „depozitarii limbei şi naţionalităţii noastre" erau, de fapt, din punct de vedere material, „nişte bieţi dăscălaşi", cu „o viaţă zdruncinată, plină de privaţiuni şi de coate-sparte", „plătiţi ca vai de ei cu un codru de pâne". Au trăit şi au murit necunoscuţi, „fără *bene-merenti* şi fără recompense materiale, fără pensii şi parapensii". Nici măcar nu au bănuit, ei înşişi, „că erau patrioţi, împinşi numai de un instinct bun şi generos", că „îşi făceau cu sfinţenie datoria, fără să aibă conştiinţă de binele ce-l făceau ţării lor". Ion Ghica completează acest remarcabil portret al dascălului român, subliniind nobleţea simplă a tuturor reprezentanţilor acestei nobile meserii, de „români neaoşi, din moşi-strămoşi", purtată „ în inima şi în spiritul lor, fără să se preocupe de arborele genealogic, nici de fârtalele de nobleţe". Şcolile acestea româneşti au susţinut însă intrarea ţării în perioada modernă, prin tinerii pregătiţi pentru administraţie şi mai ales prin marile personalităţi culturale cărora le-au îndrumat primii paşi: „de pe la alde Cheosea ieşeau dieci de visterie şi calemgii; la de-alde el au învăţat să scrie româneşte Văcăreştii, Anton Pan, Nănescu, Paris Mumuleanu".

De la aceste şcoli se adună elevi pentru primul gimnaziu românesc înfiinţat de Gheorghe Lazăr la „Sfântul Sava", împreună cu învăţaţi de talia lui Petrache Poenaru sau Eufrosin Poteca. De aici au fost trimişi în străinătate, la Pisa, la Viena sau la Paris, tineri merituoşi, care apoi „s-au ilustrat ca profesori şi ca înalţi funcţionari". Şi tot de aici, ca în orice şcoală care îşi stabileşte ierarhiile, au plecat şi cei mai puţin merituoşi sau norocoşi, care „s-au adăpostit prin curţile boiereşti, vătafi de curte, stolnici, trăind pe bere şi pe mâncare, fără grijă de ziua de mâne", cei care, „când puneau mâna pe câte-o para, o băteau la tălpi pe must, pe cîrnaţi, cu lăutari la Filaret", încât Bucureştii vremii răsunau, în serile cu lună, de petreceri, de marşuri şi serenade.

Ca în toate scrisorile sale, Ion Ghica reconstituie cu mare artă imagini şi portrete ale vremii, într-o limbă colorată cu multe arhaisme, care creează savoarea acestei remarcabile scrieri. (***Gh.S.***)

Sugestii de răspunsuri la exerciţii din manual

Ex./ p. 64. Urmăriţi portretul dascălului Cheosea. • Ce credeţi, vestimentaţia era la modă? • Era îmbrăcat modest sau elegant? • Ce alte informaţii specifice epocii se mai regăsesc direct în text?

Vestimentaţia dascălului Cheosea se înscrie în liniile generale ale vremii, de sfârşit al perioadei fanariote, dascălul fiind însă îmbrăcat modest, după veniturile sale mai mult simbolice, subliniate cu părere de rău de scriitor. Imaginea epocii, în schimb, se conturează pregnant, din detaliile spaţio-temporale ale textului, din galeria de personaje menţionate, din diversitatea de profesii ale oamenilor timpului. Arhaismele, numeroase, pitoreşti, conturează atmosfera de epocă, pornind de la lumea şcolii, până la sfera administraţiei şi la cea culturală. (***Gh.S.***)

ADDENDA

G. Călinescu, 1946

„Opera lui Ion Ghica (1816-1897) este muzeul Carnavalet al nostru organizat de un bun artist. Este de altfel foarte adevărat că epoca 1821-1848 a fost de un mare pitoresc prin repezile prefaceri și întrepătrunderea de elemente contrarii, și străinii înșiși au rămas impresionați. Trebuie să ne gândim că Kogălniceanu, omul saloanelor berlineze, debutase pe scena vieții cu antereu. Deceniile sunt însemnate în biografia acestor oameni cu mereu altă coloare violentă. Colecția lui Ghica este distribuită pe săli și epoci, formând serii pe generații. [...]

Ion Ghica are pe deasupra un dar de narator incomparabil, o imaginație arabă. Cu puncte de plecare documentare, amintiri, studii economice, sociale, prozatorul trece în mijlocul celui mai arid memoriu la anecdotă, câteodată dramatizând, jucând toate rolurile. Când inventează, Ghica pare sărac, dimpotrivă, evocarea dă impresia lucrului imaginat."

Manualul CORINT 2

I. L. CARAGIALE

Urgent...

Schița **„Urgent..."** își construiește mesajul printr-o concentrare extremă de antinomii, identificabile în planul formei și al conținutului. Titlul schiței, cu o punctuație aparte, anunță o acțiune de imediată și maximă importanță, aprovizionarea cu lemne de foc, într-o toamnă târzie, a unei școli de fete dintr-un oraș al României timpului. Punctele de suspensie din titlu lasă deschisă modalitatea de rezolvare a acestei „urgențe", prelungită până în primăvara următoare, după schimburi nenumărate de adrese oficiale și după discutarea situației școlii chiar într-o sesiune prelungită a Camerei Deputaților.

Ca și în **„Telegrame"**, surprinzător este materialul lingvistic folosit, întregul text fiind alcătuit aici dintr-o suită de adrese oficiale către unitățile administrative de a căror bună funcționare depinde „Școala de fete No. 1 din urbea... Z": primăria respectivei localități, revizoratul școlar al districtului X, Ministerul Instrucțiunii Publice și Cultelor. Intriga întregii acțiuni este enunțată în prima adresă:

„Școala de fete No. 1 din Urbea Z... No. 654 – 15 noiembrie.

D-sale D-lui Primar al Urbei Z...

urgentă,

Domnule primar,

Referindu-ne la adresa noastră din luna trecută octombre cu No. 597 asupra necesității de lemne pe care o simte școala, vă rugăm ca de urgență să binevoiți a ne trimite cantitatea prevăzută, căci vremea se strică și amenință să nu mai putem urma cursurile fără combustibil.

Primiți, vă rog, domnule primar, etc.

Directoare,

Aglae Poppesco."

Semnificative sunt numerele de înregistrare și datele respectivelor documente, toate purtând mențiunea „urgent", într-un crescendo al îngrijorării conducerii școlii în fața iernii, dar și al rangului tot mai înalt al organelor împuternicite cu administrarea școlilor: 15 noiembrie, 1 decembrie, 15 decembrie, 8 ianuarie, 15 ianuarie, 1 februarie, 15 februarie, 1 martie, 15 martie! Fiecare dintre aceste adrese aduce noi dovezi, îngrijorătoare, despre situația școlii lipsite de lemne pentru perioada de iarnă. În prima adresă, se menționează că „vremea se strică și amenință să nu mai putem urma cursurile fără combustibil". La începutul lui decembrie, iarna este „așa de aspră", „elevele sunt incapabile a mai scrie cu mâinile înghețate", iar „profesoarele sufăr

neputându-se dezbrăca în clasă". Revizorul şcolar constată şi el, la 15 decembrie, într-o adresă către primărie, „starea de mizerie în care a ajuns şcoala din cauza lipsei de combustibil". Situaţia şcolii implică şi organele centrale, printr-un schimb de adrese şi rapoarte între şcoală, revizor şi Ministerul Instrucţiunii Publice, prin care un fapt banal şi simplu de rezolvat dobândeşte amploare naţională. La 1 februarie, revizorul raportează ministerului că a găsit „din cauza frigului pe jumătate şcoala despopulată complet", iar medicul opinează „că ar fi mai bine dacă s-ar închide şcoala".

În fine, în urma intervenţiei Ministerului Instrucţiunii Publice şi a Camerei Deputaţilor, fapt absolut normal în lumea lui Caragiale, Primăria urbei Z… îşi achită, la 15 martie, obligaţia de a livra şcolii „5 (cinci) care de lemne cer curat, prima calitate".

Arta lui Caragiale se vădeşte aici în utilizarea a unor texte specifice din obositul stil administrativ, ilustrând o faţetă inedită a lumii sale. Se remarcă, în primul rând, atitudinea critică şi spiritul ironic faţă de birocraţia şi lentoarea administraţiei timpului în rezolvarea unor treburi fireşti, absolut indispensabile pentru buna desfăşurare a învăţământului. Cea mai condamnabilă atitudine este, desigur, a primarului Niţă Necşulescu, cel ce apare în text, trezit parcă dintr-o amnezie totală abia la sfârşitul schiţei, după ce, prin indolenţa sa crasă, a creat prilejul apariţiei unui vârtej de note şi de adrese până la cele mai înalte foruri ale ţării. De inerţie birocratică suferă fiecare dintre reprezentaţii instituţiilor angajate în criza combustibilului de la Şcoala de fete No. 1, directoarea Aglae Poppesco, revizorul şcolar Lazăr Ionescu-Lion, chiar ministrul Instrucţiunii şi Cultelor. Pe de altă parte, prin folosirea stilului administrativ, inexpresiv, plin de clişee şi de şabloane, Caragiale dă o nouă dimensiune comicului de limbaj, creând efecte umoristice din situaţiile de ambiguitate semantică, din întorsăturile suspecte de frază, din asociaţiile stranii de cuvinte şi din transpunerea în stil telegrafic a întâmplărilor relatate. Doamna Aglae Poppesco insistă „asupra necesităţii de lemne pe care o simte şcoala", menţionând că „vremea se strică şi ameninţă să nu mai putem urma cursurile fără combustibil." Tot dintr-o adresă a directoarei, reiese că „profesoarele sufăr neputându-se dezbrăca în clasă, fiindu-le temperatura aşa de exagerată încât, cum se poate uşor constata, este de nesuferit, ameninţând cu maladii atât pe profesoare cât şi pe eleve." Revizorul însuşi se exprimă pretenţios şi cu termeni improprii, „temperatură incapabilă de a putea fi suferită mai ales de copii", „vă rog, domnul primar, să binevoiţi a dispoza", mergând până la anacolut şi obscuritate: „În adevăr, am găsit din cauza frigului pe jumătate şcoala despopulată complet, iar restul tuşind toate şi dureri cu umflătură în gât, pentru care chemând pe d. medic al urbei, a constatat mai multe cazuri de amigdalintă, adică gâlci, care pot degenera mai cu seamă la copiii anemici şi limfatici, prin diferite complicaţiuni foarte adesea contagioase.".

Numele proprii, franţuzite, Aglae Poppesco, Areti Ionesco, sau completate cu pseudonime anagramate, Lazăr Ionescu-Lion, relevă snobismul unei lumi mărunte, care încearcă, prin artificii lingvistice, să depăşească anonimatul genealogic oferit de cele mai banale nume româneşti, Ionescu şi Popescu. În aceeaşi sursă a comicului se înscriu şi numele lui Al. Lingopolu, un deputat din Cameră, şi Athanasie Eleutherescu, prea pretenţios pentru un simplu secretar de primărie.

Schiţa **„Urgent…"** demonstrează cum un banal dosar de corespondenţă administrativă poate deveni, sub pana unui mare scriitor, operă literară cu nimic mai prejos decât celelalte schiţe ale lui Caragiale. (***Gh.S.***)

MIHAIL DRUMEŞ
Invitaţie la vals

MIHAIL DRUMEŞ (1901-1982). Prozator, dramaturg, editor. S-a născut în localitatea Ohrida, din Serbia, într-o familie de muncitori, care s-a stabilit apoi în oraşul Balş din România. Urmează cursurile Gimnaziului „Ioniţă Asan" din Caracal şi ale Colegiului „Carol I" din Craiova. În perioada 1925-1928 este student la Facultatea de Litere şi Filozofie a Universităţii din Bucureşti. Profesează până în anul 1937 în învăţământul superior, dedicându-se apoi exclusiv scrisului. Debutează în literatură în 1927, cu volumul de proză **„Capcana"**. În 1930, publică primul roman, **„Sfântul Părere"**, urmat în anul 1936 de **„Invitaţia la vals"**, roman cu mare succes de public, un adevărat best-seller, retipărit în numeroase ediţii. De acelaşi succes se bucură şi romanele **„Scrisoarea de dragoste"** (1938) şi **„Elevul Dima dintr-a şaptea"** (1946). Scrie piese de teatru, **„O crimă pasională"** (1934), **„Năluca"** (1940), iar în ultima parte a vieţii publică literatură de popularizare pentru tineret, **„Mari invenţii. Povestiri adevărate"** (1972), **„Povestiri despre cutezători"** (1977), **„Povestea neamului românesc. De la început şi până în zilele noastre. Pagini din trecut"** (1978-1979).

Roman de dragoste de mare succes în epocă, **„Invitaţia la vals"** (1936) îl are ca protagonist pe tânărul Tudor Petrican, care îşi rememorează, în pragul sinuciderii, o tristă poveste de iubire şi întâmplări ale vieţii care au condus la acest deznodământ tragic. Personajul-narator caută în trecut motive şi împrejurări ale unui destin potrivnic, prezentând, chiar din primul capitol, în anii de formare şi de criză ai adolescenţei, trăsături de personalitate şi întâmplări mai puţin obişnuite. Găseşte chiar cauza principală a întregului său destin, orgoliul nemăsurat, „piaza rea, care m-a păscut din leagăn, sădind în mine buruiana trufiei". Ca elev din cursul superior de liceu, Tudor Petrican are o personalitate dublă, de elev bun la şcoală, cu succese recunoscute de profesori, şi de personaj care, odată ieşit de la cursuri, devenea altul, ducând o viaţă nocturnă plină de aventuri amoroase şi de petreceri prelungite până în zori. La şcoală învăţa din vanitate, dorind să fie remarcat, să ajungă primul din clasă: „Dacă smulgeam o laudă, cât de neînsemnată, din partea unui profesor, parcă apucam pe Dumnezeu de picior." În această dorinţă de excesivă măgulire a vanităţii, se înscriu şi întâmplările prin care Petrican încearcă să-şi umilească profesorii.

Una dintre aceste întâmplări prezintă o atitudine de frondă în timpul orei de istorie, când elevul insurgent îşi propune să-şi umilească profesorul, „un bătrân mărunţel, care purta o barbă larg revărsată pe piept", semn al autorităţii de la catedră în şcoala vremii. Ora de istorie i se pare personajului-narator „de pomină", printr-o întrebare insidioasă adresată profesorului, cu scopul vădit de a-l pune în dificultate:

„...ne vorbea despre domnia lui Constantin Brâncoveanu. Când ajunse la executarea voievodului, în închisoarea celor şapte turnuri din Stambul, m-am ridicat în picioare:

– Domnule profesor, nu înţeleg de ce n-a vrut Brâncoveanu să scape cu viaţă cumpărând pe marele vizir?

Bătrânul dascăl găsi cu cale să-mi explice:

– Turcii ţineau cu orice preţ ca voievodul să treacă în legea lor.

– Inexact, domnule profesor, am replicat semeţ, pe ton sigur. Voiau averile lui Brâncoveanu!

El mă privi perplex, pe sub ochelari. Clasa încremenise, cu suflarea tăiată, şi privirile tuturor se agăţară de mine cu spaimă, ca într-un ajun de catastrofă. Atunci am continuat, senin, fără tremur în glas, înfruntând pe toată lumea:

– Eu ştiu că Bostangi-Paşa a propus voievodului să-i redea libertatea în schimbul a 500 de pungi cu galbeni, dar Brâncoveanu a respins târgul."

Profesorul iese totuşi cu abilitate din cursa întinsă de elev, arătându-se mai întâi interesat de sursa acestei informaţii, „**Istoria românilor**" a lui Xenopol, pe care elevul chiar o avea asupra lui, pentru eventualitatea că i s-ar fi cerut dovada. Cu acest prilej, colegii, dar şi profesorul află că Petrican nu se mărgineşte „doar la... manualul de şcoală", ci consultă şi cărţi de specialitate.

Replica profesorului vine sigură, dar nu suficientă pentru a diminua victoria vădită a elevului:

„– Trebuie să ştii, Petrican, că aici eu nu predau cursuri universitare.

Era o punere la punct care îl salva. Cu toate astea, triumful meu rămase în picioare neştirbit.

În recreaţie, am surâs superior colegilor care s-au strâns cerc în juru-mi ca să mă felicite pentru «ştiinţa mea». Vorbind de profesorul nostru, le-am declarat cu toată obrăznicia:

– Habar n-are de istorie!

Astfel de scene se repetară şi cu alţi profesori, aleşi dintre aceia pe care îi simţeam că nu stăpânesc destul de bine materia specialităţii lor."

Dialogul este concludent pentru ilustrarea unor trăsături tipice ale adolescentului, care doreşte să iasă în evidenţă cu orice preţ, folosind căi fireşti în acest scop, de pildă documentarea suplimentară la anumite obiecte de învăţământ, dar şi mijloace neortodoxe, subliniate cu oarecare detaşare chiar de personajul-narator: bravada, fronda, obrăznicia, etichetarea profesorului, pe baza unui argument neconcludent, că „habar n-are de istorie". (***H.S.***)

Sugestii de răspunsuri la exerciţii din manual

Ex. 2/ p. 89. Comentaţi atitudinea lui Petrican din finalul textului studiat, sugerată de replica următoare: „– Habar n-are de istorie!".

Atitudinea lui Petrican este de frondă la adresa profesorului, încercând să demonstreze că acesta nu stăpâneşte materia pe care o predă. Se creează astfel un conflict incipient între elev şi profesor, nedorit însă din perspectiva intereselor generale ale părţilor implicate. Este evident că elevul Petrican nu-l poate întrece ca pregătire pe profesor, dar speculează un amănunt pentru a apărea într-o postură de bravadă în faţa colegilor, rezultată din mai multe împrejurări: din faptul că nu se rezumă la manual şi că citeşte lucrări de specialitate, din situaţia în care îl pune pe profesor, din îndrăzneala manifestată în toată această scenă. Totuşi, Petrican, personaj speculativ, sprijinindu-se numai pe impresia de moment, nu se ridică, de pildă, în privinţa preocupărilor intelectuale, la înălţimea protagonistului din „**Romanul adolescentului miop**", de Mircea Eliade. (***H.S.***)

ADDENDA

G. Călinescu, 1941

„Dintre scrierile lui Mihail Drumeş (n. 1901), proză şi teatru, **Invitaţia la vals** a avut mai multă circulaţie. E un roman pentru vulg, confecţionat cu destulă inteligenţă în limitele acestui gen: suficient de patetic ca să dea cititorului iluzia emoţiei artistice, pasabil ieftin ca să fie gustat."

Florea Firan, 1989

„**Invitaţia la vals** este poate romanul cel mai bine scris al lui Mihail Drumeş. Eliminând elementele voit patetice, o oarecare naivitate a dialogului, romanul se fundamentează pe o minuţioasă introspecţie socio-psihologică a celor doi eroi – Tudor Petrican şi Mihaela Deleanu –, existenţe de excepţie. Romanul, o tristă şi adevărată poveste de iubire, are marele merit de a impresiona, de a scoate la suprafaţă caractere, mentalităţi, sentimente care se manifestă legate de realitatea ce încorsetează universul interior al eroilor."

RADU PETRESCU

Ocheanul întors

RADU PETRESCU (1927-1982). Prozator aparținând Școlii de la Târgoviște. Debutează la patruzeci și trei de ani cu romanul **„Matei Iliescu“**(1970), remarcat la adevărata valoare artistică abia după moartea sa. Pentru acribia stilului și minuția observației descriptive și analitice, este numit „ciudatul caligraf“ și devine un model pentru tinerii scriitori care îi urmează. Operele sale de ficțiune sunt **„Matei Iliescu“** (1970), **„În Efes“** (1971), **„Sinuciderea din Grădina Botanică“**(1971), **„Ce se vede“**(1979), **„O singură vârstă“**(1975). Un rol important îl ocupă jurnalul, nu în sensul gidian sau al lui Green, care pornește de la politică până la sexualitate, ci doar în sensul destinului cărților. **„Matei Iliescu“** este un roman de dragoste platonician, amintind de târgurile provinciale din **„Locul unde nu s-a întâmplat nimic“**, de Mihail Sadoveanu, sau de **„Senilitate“**, de Italo Svevo. Matei, un tânăr aflat în preajma bacalaureatului, se îndrăgostește de Dora, soția tânără a avocatului Jean Albu. Ca mijloc al descrierii, se remarcă tehnica lentilei, prin care lumea se dilată, fiind privită în detalii altfel greu perceptibile.

În **„Sinuciderea din Grădina Botanică“**, personajul principal salvează în timpul războiului o fată numită Eliza, cade prizonier, apoi evadează în chip romantic. Proza continuă în stil urmuzian, cu un șir impresionant de întâmplări neobișnuite. **„În Efes“** este o narațiune cu pasaje ce aduc aminte de **„Legăturile primejdioase“**, de Laclos.

Jurnalul lui Radu Petrescu se adună în trei volume, **„Ocheanul întors“** (1977), **„Părul Berenicei“** (1981), **„A treia dimensiune“** (1984). În **„Ocheanul întors“** apare ideea de roman ca jurnal al existenței: „Orice carte de literatură este un jurnal, în realitate, al existenței noastre inefabile“. Părerea autorului despre jurnal aduce aminte de François Mauriac: „Autorul care te asigură că scrie doar pentru sine și că nu-i pasă dacă este auzit sau nu este un lăudăros; și fie se înșală pe sine, fie te înșală pe tine“ sau de Ezra Pound în **„Make it new“**: „Mi-l amintesc pe Yeats spunând: Mi-am cheltuit toată viața încercând să mă dezbăr de retorică... M-am dezbărat de un tip de retorică numai spre a înființa un altul.“ Astfel, Radu Petrescu spune că „acest jurnal e tot mai mult scris doar pentru mine, ceea ce mă mângâie“, „jurnalul e doar pentru mine, o oglindă montată între celelalte foi ale mele în așa fel încât să mărească spațiul lor cu sugestia altei dimensiuni, mai adânci“. În **„Didactica nova“**, autorul crede, la fel ca Sfântul Augustin, că viața lui nu prezintă interes, astfel încât orice amănunt poate fi semnificativ, mergând până la detaliul infim al realului, deosebit de importantă devenind, din punct de vedere narativ, chiar și enumerarea piulițelor, a lingurilor și a diverselor obiecte de bucătărie.

Fragmentele selectate din **„Ocheanul întors“** consemnează impresii din viața școlii, Radu Petrescu fiind, în primii ani după absolvirea facultății, profesor la țară. Faptul cotidian, aparent semnificativ, observat cu minuție analitică, dobândește statut de gest existențial fundamental. Surpriza este că, în acel colț de țară, profesorul descoperă un potențial poet, cu un talent care îl pune pe gânduri: „Alaltăieri Andrei Hăngan mi-a dat o compoziție în care versurile: «Iar în zarea înnegrită de-ale norilor cadavre/ Înspre care marea aruncă valurile ei de foc» ori sunt din Eminescu, dar nu le pot identifica acum, ori sunt spirit eminescian și atunci autorul lor este, neapărat, un fenomen.“ De la același Andrei Hăngan, naratorul primise și un caiet cu texte în proză, cărora le face o analiză avizată: „în capul poetului plutesc lucruri enorme: zăpada de pe munte «răsfrângea o umbră de cristal spre înălțimile norilor», norii răsfrâng «ca o oglindă pleoapele bătrâne ale munților» (este eminescian, dar și altfel), cărările munților «înnegrite de vreme și de cadavrele norilor» (variantă a imaginii din primul dintre versurile citate). Nu pot transcrie în întregime, pentru că Andrei nu calcă doar pe ortografie, ci și pe coerență, dar trag din dărâmăturile lui altă imagine grea («Apoi soarele cu privirile lui ațintite luminează pâcla neagră a muntelui») și, punând virgulele și punctele uitate de el, copiez ultima parte pentru grozăviile de felul celor de mai sus («privirile umbroase» ale lunei și «cerul ca un javaer imens răsfrânge lumini întortocheate peste pădurile mari») și pentru instinctul care face să dea preț

unei ploi de propoziții comune de genul «cântă păsările», «zboară fluturii», dramatizându-le prin observațiile ritmice, simetrice. «Este un tablou îngrozitor» și «Este uimitor de frumos».“

Fraze de toată frumusețea alternează cu propoziții banale, întâlnite în caietele oricărui școlar, naratorul-profesor având convingerea că acești copii ar putea dezvolta un alt tip de literatură: „Noaptea luna-și aruncă privirile umbroase asupra ei. Apa bâlbâiește pe adâncimi și la cotituri. Este un tablou îngrozitor. În schimb, vara este frumos când stai la umbra de pe sub stejari. Cântă păsărele. Zboară fluturi. Se aud chiuituri din toate părțile. Noaptea se aude lătratul unui câine, cântecul unui păcurar. Este uimitor de frumos. Vin ploile mari. Se aud bubuituri. Cerul ca un juvaier imens răsfrânge lumini întortocheate peste pădurile mari. Vântul cântă printre frunzele lor, mugind ca o vită.“.

Jurnalul inserează apoi secvențe descriptive, redate pe un ton domol, al liniștii eterne din mijlocul naturii. Imaginea satului este bucolică, în stil de pictor flamand obișnuit cu liniștile după-amiezilor: „De la ferestre văd la dreapta mea, în jos, un deal lung și sub el satul, clopotnița bisericii săsești, alături de care e școala, cub cu un etaj, vopsit galben, cu acoperișuri țuguiate și obloane la ferestre. În fața un deal pe vârf cu vii, la stânga acestuia un alt deal, rotund, și în fundul lor pământul pare un melc, o cochilie grandioasă, acoperită din loc în loc cu livezi de meri dincolo de care încep munții acoperiți cu brazi groși. Munții lungi și înalți, cu două-trei creste marcate și cu falduri bărboase care amintesc somptuoasa materialitate a rochiei Estherei lui Rembrandt.“. Imaginile acestea parcă pot fi pipăite material, au concretețea picturală a pânzelor celebre ale Renașterii.

Într-un astfel de peisaj, calendarul diurn e simplu, raportat la acte umane fundamentale: „De dimineață, fericit, umflat de lapte, fac gramatică la a șaptea, citesc din Vlahuță la a cincea, din nou gramatică, la a șasea, la ora 1 cumpăr un kilogram de carne de oaie și la 4,30 mă duc cu Mme Z., soția directorului, cu A., care e tatăl ei și secretarul școlii, și cu profesorul de matematică în via satului – pe care o zăresc de la mine pe fereastră. Din vârful ei asist la un apus de soare atât de roșu, încât dealurile se fac violete, și boii care trec cu pluguri pe clinii lor, par efigii într-un fildeș străvechi. Între araci, cenușiu. Ciorchinii care atârnă grei ca niște ugere, deasupra lor ies stelele.“. Între timp, scriitorul citește **„Eugenio D'Ors“** și **„Obermann“**-ul lui Sénancour și își aduce aminte de odaia cu biblioteca neagră din București și de Pallady-ul pe care îl are acasă.

În acest perseverent exercițiu scriptic, „ocheanul întors“ devine un instrument de observație minuțioasă a realului, a lumii privite printr-o stranie dedublare: „A trebuit să privesc prin ocheanul întors, prin lentila care depărtează, ca să nu-mi fie sfâșiată și hârtia. Rămân și așa, pe fața ei, destule zgârieturi.

În timp ce beam marea orelor diurne, am găsit mijlocul de a o bea și pe cealaltă, a cerului nocturn, înstelat.“.(***H.S.***)

Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual

Ex. 4/ p. 97. Demonstrați că textul studiat aparține literaturii de frontieră (literatura subiectivă).

„Ocheanul întors“ face parte din speciile literaturii de frontieră, care cuprind scrierile de ficțiune, lucrările de „întrebuințare“ (sloganul publicitar, afișul), lucrările de interferență a stilurilor. Textul, orientat, „întors“ către interior, către peisajul lăuntric al unui narator cu înclinația introspecției și a detaliului aparent fără semnificație, devine un **jurnal** care dezvoltă aceleași formule ca **„Însemnări zilnice“**, de Titu Maiorescu, sau **jurnalul de creație**, întâlnit la Camil Petrescu și Mircea Eliade.

Ex. 5/ p. 97. Explicați semnificația titlului volumului „**Ocheanul întors**". Raportați-vă, în acest sens, la natura frământărilor interioare ale autorului.

Mecanismul la care apelează scriitorul, de astă dată, nu este al memoriei involuntare, ci al „ocheanului întors", care merge înapoi în timp și în spațiu sau ia distanța necesară pentru o atitudine reflexivă asupra datelor realului. Prin acest procedeu, lumea exterioară este trecută printr-un subtil filtru subiectiv, scriitorul descoperind amănunte altfel nebăgate în seamă. Existența rurală are simplitatea ei și redă omului apropierea de natură, de esența lucrurilor, în timp ce viața de la oraș este oarecum artificială. Este de fapt o altă realitate, intermediată prin cultură, clădită pe o a doua natură, a apartamentelor străjuite de biblioteci negre și de tablouri ale lui Pallady. Intenția de obiectivare în spațiul prin definiție subiectiv al jurnalului se sprijină tocmai pe simbolistica lentilei întoarse, care depărtează și ajută, în sens metaforic, să nu fie sfâșiată pagina, adică să nu se constituie imagini neautentice ale autorului despre el însuși, cu atât mai mult cu cât naratorul este, în același timp, chiar scriitorul care își edifică propria operă. Încercarea de impersonalizare și de obiectivare a textului se bazează tocmai pe această metaforă a „ocheanului întors". (*H.S.*)

ADDENDA

Mircea Zaciu, 2000

„Cu o neobișnuită existență interioară, hrănită bogat de izvoarele clasicismului stoic (al anticilor, dar și al francezilor secolului al XVII-lea), prozatorul și-a construit în perfectă singurătate o operă ce nu ambiționa (când a fost scrisă) nici o publicitate. [...] Cronologia **aparentă** a operei **editate** se înfățișează însă într-o cu totul altă ordine, dictată de alte criterii: după **Matei Iliescu** (1970; ed. II, 1973), roman primit de critica vremii cu oarecare surpriză (și nu fără a fi controversat), apar **Proze** (1971), unde include **Didactica nova**, **Sinuciderea din Grădina Botanică**, **Jurnal** și **În Efes**, texte foarte diferite. Primul e un memorial din anii copilăriei; un «roman negru», al doilea, parodic însă; urmează jurnalul intim din anii profesoratului în nordul țării și o nuvelă (toate scrise în 1951-1952). Publicarea parțială a jurnalului continuă cu **Ocheanul întors** (1977) și cu **Părul Berenicei** (1981), încheindu-se cu **A treia dimensiune** (1984, postum)."

***Manualul* NICULESCU**

Legea învățământului

Sistemele naționale de învățământ din statele moderne funcționează pe baza unor reglementări precise, cea mai cuprinzătoare fiind legea învățământului. De obicei, legislația învățământului are stabilitate, fiind aplicabilă pe o perioadă mai mare de timp, de circa zece-cincisprezece ani, timp în care structurile de învățământ se formează și își dovedesc deplina funcționalitate. Datorită schimbării permanente a contextului economic și social al comunității, școala se află însă într-un permanent proces de adaptare, de punere în concordanță cu schimbările survenite în comanda socială, de estompare a efectelor „crizei învățământului", de care suferă societățile dinamice. De aceea, legislația școlară se schimbă, se completează, se adaptează periodic mersului vremii. Legea învățământului nr. 84/1995 a fost adoptată în urma unor dezbateri de amploare națională, privitoare la destinul școlii românești, și revizuită și amendată în mai multe rânduri, cu unele modificări privitoare la statutul unităților de învățământ pentru naționalități, la durata învățământului obligatoriu de 10 ani, la descentralizarea, finanțarea și managementul procesului de învățământ.

Fragmentul citat în manual din „**Legea învățământului**" nr. 84/1995 cuprinde articolele 127 și 128, ce reglementează conținutul învățământului preuniversitar din România. Textul este redactat în stilul juridico-administrativ, pe articole și alineate, fiecare articol conținând câte o idee principală, detaliată în subtexte explicative, care formează conținutul alineatelor. Articolul 127 definește, în trei alineate, conținutul învățământului preuniversitar,

care este asigurat prin Curriculum-ul național, „ansamblul coerent al planurilor-cadru de învățământ, al programelor și al manualelor din învățământul preuniversitar". Planurile-cadru au o componentă obligatorie pentru școlile de același tip și una la decizia școlii. Planurile-cadru cuprind disciplinele obligatorii și pe cele opționale, precum și numărul de ore al fiecăreia. Programele școlare stabilesc obiectivele și conținuturile fiecărei discipline de învățământ și normele metodologice de aplicare a acestora în activitatea cu elevii.

Articolul 128 stabilește, în patru alineate, strategia de elaborare a planurilor-cadru de învățământ, a programelor și a manualelor școlare. Planurile-cadru și programele școlare se elaborează de comisiile naționale de specialitate, sub coordonarea și cu avizul Consiliului Național pentru Curriculum, și se aprobă de ministrul educației și cercetării. Textul legii precizează că în unitățile de învățământ se utilizează numai manuale aprobate de Ministerul Educației și Cercetării. Manualele pot fi alternative, cadrele didactice având dreptul de a recomanda elevilor un anumit manual, pe baza criteriilor stabilite de Ministerul Educației și Cercetării. Ultimul alineat din articolul 128 face referiri la evaluarea procesului instructiv-educativ pentru fiecare nivel de învățământ, pe baza unor standarde elaborate de Ministerul Educației și Cercetării.

Textul se încadrează în stilul juridico-administrativ, fiind redactat în limba română standard, într-un limbaj specializat, în care predomină termeni adecvați domeniului învățământului. Scopul comunicării este dublu: informează asupra conținutului învățământului preuniversitar, punând la dispoziția organelor administrative din sistem (Ministerul Educației și Cercetării, unități de învățământ și inspectorate școlare) cadrul legal și informațiile necesare pentru stabilirea conținutului procesului de învățământ; fiind o lege cu impact de masă, pune la dispoziția cetățenilor informații privitoare la conținutul învățământului preuniversitar, într-un limbaj adecvat înțelegerii omului obișnuit. În acest scop, cuvintele sunt folosite cu sensurile lor proprii, denotative, pentru a nu se crea ambiguitate și înțelesuri echivoce. Din punct de vedere morfologic, predomină cuvinte din grupul nominal, substantive și adjective neologice. De multe ori se folosesc verbe impersonale, precum **este asigurat**, **se elaborează**, **se aprobă**, **se utilizează**, **se stabilesc**, forme care transcriu marea generalitate a unei reglementări legale. (***Gh.S.***)

Manualul CORINT 2

NICOLAE IORGA

Cea dintâi învățătură

N. IORGA (1871-1940). Istoric de seamă, profesor, critic și istoric literar, scriitor dramatic, întemeietor și conducător de reviste literare și de ziare, om politic. Impresionează prin vastitatea și profunzimea operei științifice, prin tăria opiniilor pe care le exprimă, prin activitatea de om politic ce se opune totalitarismelor de dreapta și de stânga, fiind de altfel ucis de legionari la 27 noiembrie 1940.

Este critic de direcție, fiind promotor al sămănătorismului, care arunca o lumină idilică asupra satului românesc, pentru a cărui emancipare N. Iorga era pe deplin angajat. Scrie o **„Istorie a românilor"** în unsprezece volume, iar în domeniul literar **„Istoria literaturii românești în secolul al XVIII-lea"** (1901), **„Istoria literaturii religioase a românilor până la 1688"** (1904), **„Istoria literaturii românești în veacul al XIX-lea"**, volumele I-III (1907-1909), **„Istoria literaturii românești contemporane"** (1934). Scrie piese de teatru ce seamănă cu tragediile grecești: **„Moartea lui Alexandru"**, **„Moartea lui Dante"**, **„Cleopatra"**, **„Ovidiu"**. Scrieri memorialiste sunt **„O viață de om așa cum a fost"**, 3 volume (1934), **„Oameni cari au fost"**, volumele I-IV (1934-1939), în care înfățișează panorama societății românești din primele patru decenii ale secolului XX.

„O viață de om așa cum a fost" începe cu o mărturisire șocantă, cum se deschid, de altfel, mai toate marile cărți de amintiri ale unor personalități remarcabile. Lucian Blaga începea

„**Hronicul şi cântecul vârstelor**" cu o propoziţie care avea să devină una din metaforele esenţiale ale operei sale, **tăcerea**: „Începuturile mele stau sub semnul unei fabuloase absenţe a cuvântului". N. Iorga, cel ce va scrie mai mult decât oricare dintre marii savanţi români, mărturiseşte fără echivoc: „Eu n-am învăţat a ceti şi scrie: sunt lucruri care mi-au venit de la sine". „**Cea dintâi învăţătură**", primul capitol din cartea „**O viaţă de om aşa cum a fost**", explică modul misterios în care viitorul mare savant s-a instalat de timpuriu în lumea cărţii, nu prin vreun „ceas de «pregătire pedagogică» pentru a descoperi literele şi a le îmbina în silabe, care pe urmă să-mi dea cuvântul", nu prin „acele urâte cărţi de învăţat pe de rost care se cheamă abecedar şi gramatică". Copilul precoce pătrunde dintr-o dată în lumea cărţii, a marii Cărţi: „cartea mi-a stat înainte, cartea întreagă pe care un om o scrie pentru oameni". Intrând în spaţiul lecturii, N. Iorga arde etapele, trece direct la explorarea lumii oferite de slova tipărită, care pentru el se cheamă „*Letopiseţele* de vechi şi bun grai ale lui Mihail Kogălniceanu". Universul mirific al cărţii deschidea mintea copilului „unor zări mai largi", aducând din timpul istoric evocat de carte senzaţia de viaţă autentică, asemănătoare şi totuşi diferită de viaţa timpului său, căci aceea de demult păstra zbuciumul şi zgomotul istoriei, însoţite de „mult praf şi sânge". Lumea oferită de cartea de istorie era fascinantă, astfel încât îl muta parcă pur şi simplu în acel timp, „cu un veac, cu două, cu mai multe în urmă". În spaţiul şi în timpul real al lecturii se proiectau evenimentele istorice ale voievozilor moldoveni, Dabija-Vodă, Alexandru Iliaş, „Duca bogatul", Dimitrie Cantemir. Primele amintiri ale copilăriei se îngemănau, în mintea fragedă, cu aceste amintiri din câmpul istoric, care deveneau ale sale, dându-i capacitatea de a retrăi trecutul „oricând şi oriunde, cu aceeaşi realitate ca şi aceea de la care plecase". N. Iorga simte că aparţine dintotdeauna istoriei ţării sale: „Nu m-am făcut istoric nici din cărţi, nici de la profesori, nici prin metoda seminariilor; eram aşa de când îmi aduc aminte şi poate din ceea ce au lăsat în mine alţii care pe vremea lor au văzut larg istoria ţerii, şi au şi făcut-o.".

În lecturile sale extrem de timpurii, N. Iorga reconstituie mai toate marile poveşti ale trecutului istoric, spaţiul livresc fiindu-i cunoscut înaintea celui real, parcurs mai târziu cu piciorul, în călătoriile sale: „un colţ din această Bucovină l-am găsit şi eu cândva, mergând cu mama şi cu fratele pentru nu ştiu ce rugăciune sau mulţumită de îndurare, la Sfântul Ioan de la Suceava." Drumurile sale prin lectura unor mari cărţi le preced pe cele de mai târziu, din activitatea de cercetător istoric. „**Orientalele**" lui Victor Hugo i-au oferit spectacolul prăbuşirii în flăcări a oraşelor Sodoma şi Gomora. Tot prin el pătrunde în fascinanta lume arabă, cu poveştile ei nepieritoare, astfel încât lumea din spaţiul livresc, luminoasă şi infinită, îi oferă satisfacţia imensă de a fi, încă de la cinci ani, „stăpân pe atâta lume!".

Începutul cărţii „**O viaţă de om aşa cum a fost**", ea însăşi o istorie a unui spirit uriaş, este doar poarta de intrare în viaţă a celui care, prin vastul câmp de creaţie al operei sale, aduce un desăvârşit elogiu Cărţii şi lumii pe care aceasta o evocă. (***Gh.S.***)

Sugestii de răspunsuri la exerciţii din manual

Ex. 5/ p. 109. În fragmentele din „**Cea dintâi învăţătură**" poate fi descoperită „o adevărată poezie a lecturii, a unei lecturi însetate, dornice nu atât de cunoştinţe, cât de a multiplica viaţa" (Mihai Berza). Descrieţi starea de spirit şi sentimentele celui implicat tot mai adânc într-un asemenea proces. Identificaţi, în acest sens, secvenţele în măsură să pună în lumină rolul lecturii în devenirea fiinţei sale morale. Ce efect are asupra cititorului relatarea întâmplărilor la persoana I?

Din paginile de început ale cărţii „**O viaţă de om aşa cum a fost**" se desprinde o adevărată poezie, chiar o frenezie a lecturii, prin care copilul Iorga, în precocitatea sa surprinzătoare, ia în posesie spaţiul cunoaşterii livreşti înaintea cunoaşterii directe, obişnuite, lente, specifică evoluţiei fireşti a oricărui copil. Imaginea lumii se constituie, în ordine livrescă, printr-o uimire perpetuă în faţa multiplicităţii vieţii şi mai ales în faţa istoriilor fascinante ale trecutului. Înainte de a începe un

ampli proces de cercetare a istoriei naționale și universale, N. Iorga își asumă, prin experiența profundă și vastă a lecturii, câmpul imaginar al cunoașterii umane, desprins din citirea unor cărți fundamentale: cronicile române, publicate de Mihail Kogălniceanu, romanele lui George Sand, **„Orientalele“** lui Victor Hugo, fabulele lui La Fontaine, literatura franceză de mistere.

Relatarea la persoana întâi conferă autenticitate deplină acestei neobișnuite aventuri a cunoașterii, personajul narator aflându-se permanent în centrul evenimentelor, integrate de altfel în propriul orizont de viață, în amintirile prime ale ființei. (*Gh.S.*)

ADDENDA

A. D. Xenopol, 1911

„Te întrebi, cu minunare, cum a putut un creier să conceapă atâtea lucrări și o mână să le scrie“.

Const. Ciopraga, 1970

„Peste o mie două sute de lucrări reprezintă volume și broșuri; alte douăzeci și cinci de mii de titluri indică articole, conferințe, comunicări, – tipărite sau prezentate în țară și peste hotare. Nu intră aici titlurile altor câteva zeci de mii de documente, provenind din țară sau din arhive străine, publicate în vederea alcătuirii unui corpus al istoriografiei românești.“

Manualul NICULESCU

G. CĂLINESCU

Cartea nunții

Secvența narativă selectată în manual surprinde un moment din viața de școlar a lui Bobby Policrat, elev la Colegiul „Gheorghe Lazăr“, un tânăr nonconformist, emancipat, adept, în anii ’30, când se petrece acțiunea romanului **„Cartea nunții“**, al experiențelor moderne de petrecere a timpului liber. Bobby chiulise trei ore de la cursuri pentru a înota în bazinul de la „Lido“ și acum „se grăbea să prindă recreația cea mare, ca să intre neobservat la ora de muzică, în care să poată răsfoi puțin cartea de istorie, deoarece se aștepta ca Silivestru Capitanovici să le dea extemporal.“

Profesorul Silivestru, personaj tragic al romanului, este întotdeauna foarte exigent în desfășurarea unei simple lucrări de control, făcând din ea un adevărat test trimestrial. În astfel de împrejurări, pentru Bobby lucrul cel mai important este metoda de copiere. Și de astă dată își ia măsuri de precauție care să-l favorizeze, se așază într-un loc mai retras, ca să poată folosi cartea, reușind să aibă în față și pe colegul Tocilescu, „tobă de carte“, cel mai bine pregătit din clasă.

Înfățișarea profesorului Silivestru, sosit în clasă îndată ce a sunat clopoțelul, nu prevestește nimic bun. Portretul lui este lucrat de scriitor cu mare artă, în culori sumbre. Silivestru e „mai încruntat ca oricând“, ursuz, părând „ieșit dintr-un tablou de Ribera“. Chipul lui se proiectează pe fondul negru, parcă funebru, „de un realism halucinant“, al redingotei străvechi, „de dinainte de război“, tocită, cu „străluciri și îndoituri geometrice de foi de zinc“. Are „barba pătrată“ și „fața dură“, iar după ce dă subiectul rămâne „zugrăvit pe umbra metalică a redingotei sale, ca un sfânt sumbru muncit de îndoieli grele“. Imaginea întunecată a profesorului este întregită de imaginația lui Bobby, prevestitoare parcă pentru destinul personajului: „Deși n-avea imaginație poetică, de frică Bobby intui just ce lipsea cadrului pentru a completa impresia de teroare ce se lăsase peste clasă. Un postav negru brodat peste catedră și patru sfeșnice mari cu lumânări aprinse în jurul lui Silivestru.“

Subiectul e, pentru Bobby, cu atât mai necunoscut și mai misterios, cu cât este mai concis formulat: „Petru și Asan“, nume proprii care unui elev absent la explicațiile din timpul lecțiilor „nu-i deșteptau nimic în minte, dar absolut nimic“. O eventuală deducție logică nu duce la nici un rezultat: „Petru, Petru – gândea el – Petru și Pavel, nu se poate, ăștia sunt sfinți…

Asan, Asan... moara lui Asan, își dădu cu părerea. Ce-are de-a face moara lui Asan cu istoria românilor?".

De la Tocilescu, colegul din față care face pe „scârbosu", Bobby află că este vorba de niște „frați aromâni", astfel că începe să scrie introducerea, pentru eventuale completări bazându-se chiar pe momentul de dezordine în care se vor strânge lucrările: „Istoria patriei este una din preocupările cele mai de seamă ale unei nații. Prin cunoașterea trecutului noi ne dăm seamă de vitejiile poporului românesc și ne pregătim pentru viitor. Noi trebuie din această pricină să ne cultivăm eroii neamului. Unii dintre cei mai importanți viteji ai trecutului nostru sunt și frații Petru și Asan, acei frați aromâni care au înscris o pagină de glorie în cartea neamului. Când zicem Petru și Asan zicem...".

Între timp, bătând darabana cu degetele pe catalog, Silivestru își amintește de tinerețea sa de elev de liceu la Sf. Sava, în urmă cu treizeci și cinci de ani, când citea **„De bello gallico"**. Atenția nu îl părăsește însă în acest timp:

„Privirea îi căzu asupra lui Bobby, care, cu un ochi sub bancă și altul spre caiet, scria de zor:

– Policrat! zise profund și grav Silivestru.

Bobby încremeni și se auzi limpede plesnitura unei cărți căzute pe dușumea sub banca lui."

Gesturile profesorului care își surprinde elevul copiind au o rigiditate inchizitorială: „Silivestru porni rigid ca un prelat în procesiune mortuară și, oprindu-se lângă Bobby, ridică manualul de istorie de jos. Apoi, inspectând cutia pupitrului, trase un caiet cartonat ce i se păru suspect și-l răsfoi înghețat." Pe lângă dezastrul produs de faptul că a fost prins copiind, Bobby rămâne mai siderat decât Silivestru, chiar „se prefăcu în frigider", când din caiet cade un vraf de fotografii ale unor actrițe de cinema. Profesorul nu avea cum să știe că tocmai acest fapt va declanșa criza ce îl va conduce la sinucidere: „Silivestru le ridică impasibil de jos, făcu o cruce roșie pe foaia lui Bobby și se reîntoarse la catedră fără să spună o vorbă." (***Gh.S.***)

Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual

Ex. 8/ p. 82. Comentați în scris portretul lui Silivestru Capitanovici, explicând imaginile artistice la care recurge naratorul.

Silivestru Capitanovici reprezintă tipul profesorului exigent, desuet, care și-a dedicat întreaga viață pregătirii temeinice și profesiei de dascăl, ținându-se departe de distracțiile așa-zis facile ale lumii. De aceea, nici nu cunoaște și cu atât mai puțin înțelege preocupările tinerei generații. Despre sine a rămas cu impresia de elev studios de la Colegiul „Sfântul Sava", când citea scrierea **„De bello gallico"** a lui Cezar, și crede că toți tinerii ar trebui să procedeze la fel.

Exigența peste măsură e una din cauzele pentru care personajul și-a ratat viața personală. Pentru elevi, el e un profesor care înspăimântă, dar care în același timp impune și respect. Impresia instaurată în clasă în timpul extemporalului este a unei înmormântări: „Deși n-avea imaginație poetică, de frică Bobby intui just ce lipsea cadrului pentru a completa impresia de teroare ce se lăsase peste clasă. Un postav negru brodat peste catedră și patru sfeșnice mari cu lumânări aprinse în jurul lui Silivestru.". Atitudinea sa glacială se menține în tot timpul lucrării: el nu face decât să dicteze subiectele, fără a adăuga un cuvânt în plus. Subiectul extemporalului, care dobândește importanța unei teze, este de o simplitate formală dezarmantă, „Petru și Asan", conducătorii vlahi ai unui stat apărut în anul 1185 la sud de Dunăre. În momentul în care se anunță titlul lucrării, peste întreaga clasă se așterne o tăcere mormântală. Pentru Bobby, subiectul constituie o necunoscută totală. În plus, încearcă să copieze, mai întâi de la un coleg din față, un tocilar, cu nume chiar semnificativ, Tocilescu, apoi din manual, fapt sancționat de profesor, care, într-o tăcere totală și amenințătoare, se îndreaptă spre recalcitrant în momentul când acestuia îi cade manualul pe jos.

Întreaga scenă are însă o cu totul altă semnificație în acțiunea romanului. O dată cu anularea lucrării de control, Silivestru îi confiscă lui Bobby și un caiet cu un vraf de fotografii ale unor actrițe

de cinema. Pe moment, profesorul „le ridică impasibil de jos" şi se întoarce la catedră „fără să spună o vorbă". Aceste fotografii, surprinzătoare, din punctul lui de vedere, la un elev de liceu, vor declanşa drama existenţială a lui Silivestru, soldată cu sinuciderea sa. El îşi dă seama că, izolat în lumea lui vetustă, în „casa cu molii", şi-a ratat momentele esenţiale ale vieţii, că nu şi-a trăit fireasca experienţă erotică, de care elevul său este preocupat mai mult decât de statul medieval al lui Petru şi Asan. (***Gh.S.***)

Manualul NICULESCU

LUCIAN MÂNDRUŢĂ

Un litoral, două popoare

Textul lui Lucian Mândruţă, între reportaj şi eseu sociologic, radiografiază psihologia grupurilor umane care îşi petrec vacanţa pe litoral, în condiţiile mutaţiilor suferite recent de societatea românească. În această lume pestriţă a vacanţelor de vară, autorul descoperă antinomii extrem de sugestive, ordonate spaţial şi în sferă socială şi umană. Chiar titlul anunţă o falie socială aproape ireductibilă, în acelaşi loc, pe litoral, coexistând două comunităţi diferite, „două popoare", reprezentând, şi în materie de distracţii, sau poate în primul rând aici, polarizarea extremă a societăţii româneşti. Această ordonare socială se aplică pe una mai veche, aceea a antitezei dintre nord şi sud, dintre o zonă dezvoltată, mai civilizată, şi una mai înapoiată, mai săracă, termeni de referinţă fiind aici staţiunea Neptun şi zona din sudul extrem, neamenajat, de la Vama Veche.

Pentru a petrece o vacanţă la Neptun trebuie să fii „cool", „tare", „extraordinar". Portretul noului om de lume din Neptun este următorul: „La Neptun, să fii cool e cu totul altceva decât în Vama Veche. La Neptun îţi trebuie maşină decapotabilă, bicepşi, tricou strâns pe corp şi tunsoare scurtă tip American Navy. Pe locul din dreapta se recomandă o pasageră blondă, în fustă mini şi bluză la fel de mulată pe detalii anatomice exemplare. Ansamblul se completează cu muzică la volum mare şi vocabular limitat pe cât posibil la câteva cuvinte şi expresii." Acest tip imită, printr-un snobism agresiv, tânărul de succes din facultăţile americane, poate de la Harvard sau Yale. În schimb, al doilea tip e o perpetuare, peste timp, a modelului hippy, întâlnit în sudul litoralului, după ce se trece o linie precisă de demarcaţie: „Specia aceasta veselă prosperă mai cu seamă în staţiunile de la nord de Mangalia. De acolo în sud începe teritoriul celor care poartă (la alegere, cel puţin un articol) bărbi, ochelari rotunzi, tricouri lungi din pânză de sac cu aspect murdar, sandale cât mai butucănoase, precum şi una-două brăţări din piele".

Cele două culturi se diferenţiază radical printr-un singur lucru, banii, care dau astăzi măsura fericirii la români: „Cei de la Neptun au bani şi vor să fie fericiţi. Cei din Vamă n-au nici bani şi nici nu vor să vină cineva să le strice depresia. În Neptun, ca şi în Costineşti sau Mamaia, trebuie să te distrezi ca să fii acceptat. La sud de Mangalia, veteranii acceptă doar zâmbete resemnate. «N-avem nici o speranţă, dar mai e puţină bere» ar putea fi motoul unei culturi care a dat totuşi lumii româneşti [...] cârciuma «Corsarul»". Bancnotele din portofel determină calitatea distracţiilor, a consumului, noua ierarhie socială: „În nord seara se merge la discotecă. În sud, se face focul pe plajă. Cei din Neptun mănâncă la terasă friptură cu cartofi prăjiţi. În Vamă şi-n 2 Mai terasele îşi fac toţi banii din peşte: medicii recomandă fosforul.".

În rest, cele două culturi au şi puncte comune, cel mai puternic fiind consumul de băuturi alcoolice: „Peste tot pe litoral se bea serios. Băutura e însă mai proastă şi mai ieftină, pe măsură ce cobori spre sud. Numai că aici înălţimea trăirii e net superioară. Nici nu e nevoie de droguri: e suficientă tradiţia.".

Între cele două culturi nu existau până de curând prea multe legături. Dificultăţi au apărut de când şi în spaţiul natural, al tuturor, de la Vama Veche a pătruns economia de piaţă:

„...cetățenii în tricouri de in și sandale trebuie să plătească acum bani buni pentru un loc de cazare în gazdă. Deci să câștige bine pentru a veni să-și trăiască angoasa neîmplinirii la Vama Veche. E răzbunarea capitalului care lovește necruțător, la 30 de ani de la nașterea mișcării hippy. Vilele scumpe care se ridică în Vamă le arată clar veteranilor că trebuie să-și ia tălpășița. Dar încotro? La nici jumătate de kilometru, România se termină tragic." (*H.S.*)

Manualul CORINT 2

JAMES JOYCE

Portret al artistului în tinerețe

JAMES JOYCE (1882-1941). Poet, nuvelist și romancier, remarcabil inovator al tehnicii narative în romanul modern. S-a născut la Dublin, în Irlanda, fiind elev al colegiului iezuit din Clongowes Wood, evocat mai târziu în romanul **„Portret al artistului în tinerețe"**. Urmează cursuri la Universitatea din Dublin și de medicină la Paris. Întors la Dublin, se căsătorește și funcționează scurt timp ca profesor, dar, în conflict cu familia, cu biserica și în genere cu atmosfera naționalistă din țară, pleacă în exil, locuind la Triest, Paris și Zürich.

Debutează cu volumul de poezii **„Muzică de cameră"** (1907), dar se impune prin romanele **„Oameni din Dublin"** (1914), **„Portret al artistului în tinerețe"** (1916) și îndeosebi prin **„Ulysses"** (1922). Construit pe o structură epică ce repetă scenariul mitic al **„Odiseei"** lui Homer, romanul **„Ulise"**, opera sa capitală, este centrat în jurul a 24 de ore din viața obișnuită a personajului principal, Leopold Bloom, identificat simbolic cu Ulise, a soției acestuia și a lui Stephan Dedalus (Telemach), trăirile și acțiunile lor fiind o expresie alegorică a odiseei umane.

În 1916, anul când apare **„Portret al artistului în tinerețe"**, tehnica narativă a lui James Joyce, aceea a fluxului conștiinței, era deja conturată. Romanul se constituie, ca și celebrul **„Ulysses"** de mai târziu, din **frame**-uri ce se succed aleatoriu, pe baza unei teme comune, fără o legătură strict cauzală între ele.

Școala este, în fragmentele din manual, spațiul de rezervă al memoriei, din care personajul principal, același Stephen Dedalus din **„Ulysses"**, extrage secvențe epice, întâmplări, chipuri de școlari și de profesori, angoase și rare elevații sufletești. Atmosfera școlii engleze a începutului de secol douăzeci, aproape neschimbată față de aceea descrisă în romanele lui Charles Dickens, este apăsătoare, dominată de frustrări și de inegalități sociale, de programe rigide, plictisitoare, cu spații claustrante, întunecate și mohorâte. Stephen Dedalus, nume mitic, predestinat artistului, este un neadaptat, refuzând o realitate exterioară ostilă și edificându-și treptat un spațiu interior, din care își va extrage mai târziu, ca artist, substanța creatoare. Această situație îi conferă personajului statutul de martor, de observator, situat mereu în afara evenimentelor în care sunt angajați ceilalți. Ca urmare, pe terenurile de joc ale școlii, ce „roiau de băieți", Stephen Dedalus „se ținea la marginea jocului", încercând să evite loviturile brutale ale celorlalți. Se simțea „mic și neputincios în îmbulzeala jucătorilor", iar „ochii îi erau neputincioși și îi lăcrămau". Lideri ai acestor manifestări destul de violente erau doi băieți total diferiți, Rody Kickham, „băiat de treabă", și Nasty Rocher, „un scârbos". În timpul jocului, la care participă formal, „fugind câte nițel ici și colo", Stephen își reamintește momente anterioare, în special scena despărțirii de familie, când părinții îl aduseseră la școală. Mama îl sfătuise atunci să nu stea de vorbă cu băieții care se exprimă urât și de aceea un dialog cu Nasty Rocher este neconcludent: lui Nasty i se pare bizar numele Stephen Dedalus și de aceea, încercând să se lămurească, întrebase de profesia tatălui, la care Stephen răspunsese ambiguu: „– Un domn.".

Rememorarea vieții din școală continuă cu secvențe de la lecțiile Părintelui Arnall, care folosea metoda jocului în rezolvarea problemelor de aritmetică, ca o întrecere între familiile de York și de Lancaster, din Războiul celor Două Roze. Cele două culori, reprezentate prin

trandafiri albi şi trandafiri roşii, îi par frumoase copilului cu simţ artistic precoce, deschizând un spaţiu indefinit al culorilor unei lumi imaginare, în care orice asociere este posibilă. Din labirintul acesteia, lumea exterioară i se pare bizară, cu ea păstrând numai legătura amintirilor din copilărie: „Toţi băieţii îi păreau foarte ciudaţi. Toţi aveau taţi şi mame şi fiecare avea alte haine şi alt glas". Decorul dominant al acestei lumi este întunecat, zugrăvit în imagini „reci şi jilave". Totul se scufundă în orizontul acestor două epitete: pâinea este „jilavă", faţa de masă era „jilavă şi fleşcăită", toate lucrurile erau „reci şi jilave". În contrast cu această atmosferă, lumea imaginară este luminoasă, nesfârşită, deschisă către infinit, aşa cum se profila imaginea pământului de pe pagina întâi a cărţii de geografie: „o minge mare în mijlocul norilor". Astfel, Stephen are revelaţia unui univers concentric, infinit, în care toate lucrurile, toate lumile se aşază în mod firesc: „Erau toate în ţări deosebite şi ţările erau în continente şi continentele erau în lume şi lumea era în univers". În această viziune, simpla iscălitură a personajului pe manualul de geografie exprimă o tendinţă de integrare în Marele Tot: *„Stephen Dedalus/ Clasa întâi elementară/ Colegiul Clongowes Wood/ Sallins/ Irlanda/ Europa/ Lumea/ În Univers."*

Stephen Dedalus încearcă să depăşească şi aceste limite de cunoaştere, punând marile întrebări care îl salvează din spaţiul strâmt al lumii în care se mişca: „După univers ce era? Nimic. Dar oare era ceva împrejurul universului care să arate unde se isprăvea înainte să înceapă nimicul? Un zid nu putea să fie, dar se putea să fie o linie subţire, subţire, care înconjura jur împrejur tot. Ce gând mare, să te gândeşti la tot şi la peste tot! Numai Dumnezeu putea face asta. Încercă să-şi închipuie cât de mare trebuie să fie gândul acela, dar se putea gândi doar la Dumnezeu. Dumnezeu era numele lui Dumnezeu întocmai cum al lui era Stephen."

Teme ale romanului „Portret al artistului în tinereţe"

- **Lumea închisă, limitată** a oraşelor şi a colegiilor iezuite ale timpului; Stephen Dedalus simte ostilitatea lumii din jurul său, neputând să treacă, fără sacrificii, graniţele către „lumea adevărată" („free world") a creaţiei autentice, care nu are limite în timp şi în spaţiu.
- **Mitul lui Dedalus**, un demiurg care încearcă să vadă dincolo de „chipurile cioplite" ale lumii reale.
- **Dedalus, cetăţean al cosmosului**, spaţiu integrator al spiritelor înalte, neliniştite; protagonistul oscilează la limita dintre lumea reală şi cea a fanteziei creatoare, supravieţuind unei morţi simbolice, reprezentată de integrarea sa într-o realitate dură, neiertătoare, dominată de relaţii sociale şi economice brutale. (***H.S.***)

Sugestii de răspunsuri la exerciţii din manual

Ex. 2/ p. 104. Citiţi textul de mai jos, evidenţiind alte semnificaţii ale mitului lui Daedalus:

„Săpătorul în piatră se trase la o parte de chipul cioplit şi-l privi: un tânăr era închipuit în marmură, chemând pe cineva de departe; braţul lui drept, aproape întins înainte, la înălţimea capului, făcea, cu arcurile încheieturilor deschise în sus, de două ori, semnul chemării. [...]

«Pe aripa de miazăzi a palatului regelui Minos lucrează de zor Daidalos la încheiatul clădirii. Zilele vieţii meşterului au fost numărate de rege. Şi aspri lănceri trufaşi păzesc jos ca ele să nu fie mai multe decât zilele creşterii palatului falnic. Când cea de pe urmă bătaie a ciocanului va fi răsunat în văzduh ca încheiere a operei, inima măreţului meşter va fi strânsă de pumnul tiranului, să înceteze şi ea de a bate. Şi se va coborî Daidalos la bună, dulce odihnă; dar nu pe pământ, ci subt el, la umbre. Căci în sufletul regelui s-a împietrit pentru totdeauna gândul: un alt palat, altui rege să-i facă alt meşter. Ci Daidalos, unicul, după unica, neasemănata lui faptă, să moară! [...]

Mântuit de zei de la moarte, Daidalos intră din nou în vâltoarea muncii de meşter. De la rege la rege, de la oameni la oameni, merge neobosit demiurgul să ridice temple şi temple şi chipuri cioplite. Dar pretutindeni găseşte zvonul că în marea cea largă pe valuri pluteşte o imagine divină,

frumoasă şi vie cum nici Daidalos, nici nimeni în veci n-o să facă. Şi corăbierii poposind în corturi povestesc minunaţi arătarea şi poporul ascultă cu teamă, cugetând de n-o fi vreun semn de mânie ori ceartă a zeilor.

Şi în sufletul bătrânului meşter creşte tot mai năvalnic porunca să pornească din nou pe ape să caute neasemănata minune.»" (Vasile Pârvan, **„Laus Dedali"**, în **„Memoriale"**, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1973).

Daidalos este, este în primul rând, un demiurg, în sensul originar al gr. *demiurgos* = „meşteşugar", cel care creează lumea. În seama lui este pus şi mitul construirii labirintului, ceea ce înseamnă că este şi un cunoscător al secretelor adânci ale lumii, refuzate oamenilor comuni. În eseul lui Vasile Pârvan, Daidalos este surprins totodată în ipostaza artistului de geniu, care urmează a fi sacrificat de ctitorul tiran pentru a asigura unicitatea creaţiei, un fel de meşter Manole pândit de moarte la încheierea operei sale. Salvat de zei, Daidalos construieşte în continuare „temple şi temple", opere de serie, şi „chipuri cioplite", dar îşi continuă neliniştile creatoare, căutările neistovite, care ar putea fi încununate cu crearea operei unice, visate, a capodoperei, „neasemănata minune", redată metaforic prin „o imagine divină, frumoasă şi vie cum nici Daidalos, nici nimeni în veci n-o să facă".

Stephen Dedalus, personajul lui James Joyce, demiurg al relaţiilor umane, este artistul care îşi construieşte, şi el, lumea în viziune proprie, observând mai întâi „chipurile cioplite" ale oamenilor din jurul său şi încercând să le dea trăsăturile de autenticitate umană pe care ar trebui să le aibă, într-o lume ideală, lipsită de răutate şi de intoleranţă. Uciderea lui Dedalus, personajul mitic, de către tiran, este înlocuită, aici, în planul romanului, de înăbuşirea aspiraţiilor lui Stephen de către o societate care conservă relaţii străine umanului, dar neagă individualul, fantezia creatoare. (*H.S.*)

***Manualul* NICULESCU**

ALEXANDRU MACEDONSKI

Rondelul rozelor de august

ALEXANDRU MACEDONSKI (1854-1920). Poet şi prozator. Spirit incomod, răzvrătit perpetuu, contemporan, în tinereţe, cu Eminescu, umbrit, fatalmente, ca valoare şi audienţă de public, de sfârşitul prematur al acestuia şi de gloria lui postumă, mereu în creştere, Alexandru Macedonski rămâne, până astăzi, un poet cu o posteritate deschisă, cu un loc nefixat încă pe deplin şi cu certitudine pe scara valorilor literaturii române, oferind oricând, în ciuda numeroaselor şi competentelor studii dedicate, surprize în receptarea critică. Asumându-şi până la capăt, în viaţă şi în operă, destinul de geniu neînţeles, chiar, în spiritul romantismului neguros, de poet blestemat, cu trăiri extreme, de agonie şi extaz, de prăbuşire şi elevaţie, generatoare de mari tensiuni lirice şi de gesturi memorabile, Macedonski este aşezat de multe ori lângă Eminescu, drept unul dintre cei mai mari poeţi ai perioadei de sfârşit şi de început de secol, traversându-i toate influenţele şi experienţele literare. Scriitor cu o formaţie literară solidă, cu tendinţe teoretice de şcoală literară, de mentor spiritual în cenaclul şi la revista **„Literatorul"**, Macedonski receptează năvalnic ecourile unei literaturi universale în plină formare, fiind, fapt paradoxal, aproape simultan, clasic, romantic, baroc, simbolist, parnasian. Adrian Marino, în eruditul studiu **„Opera lui Alexandru Macedonski"** (Editura pentru Literatură, 1967), încerca să dezlege această enigmă: „Încă o dată spus, poetul sfidează orice clasificare riguroasă, ironizează postum orice dogmatism ideologic. Privit din perspectivă clasică, romantismul lui Macedonski este baroc. Din direcţie romantică, barochismul poetului devine clasic. Privit din perspectivă barocă, poetul este, în acelaşi timp, romantic şi clasic."

Ca o constantă a întregii sale creaţii, de la volumul de debut, **„Prima verba"** (1872), continuând cu **„Poesii"** (1882), **„Excelsior"** (1895), până la **„Flori sacre"** (1912), **„Thalassa"** (1915) şi **„Poema rondelurilor"** (1927), Macedonski a rămas în esenţă un poet romantic, un romantic mult întârziat, tratând însă marile teme ale romantismului cu mijloacele şi recuzita curentelor literare moderne, simbolismul, parnasianismul, chiar instrumentalismul, devenind, de multe ori, în **„Arta versului"** (1890) şi **„Poezia viitorului"** (1892) de pildă, şi teoretician entuziast al

acestora. **„Noaptea de decemvrie“**, ca şi celelalte **„Nopţi“**, risipite, începând cu **„Prima verba“**, prin mai toate volumele de poezii, se înscriu într-o tipologie şi tematică romantică, celebre fiind **„Nopţile“** lui Young şi ale lui Alfred de Musset, pe care fără îndoială Macedonski le-a cunoscut, mai mult, le-a admirat, spunând despre sine, la persoana a treia: „Ca Young şi Musset, a scris **Nopţi** remarcabile.“ (**„Literatorul“**, 8, 1893). Nocturnul, sediu al visului ilimitat, spaţiu al cunoaşterii, al vastelor perspective cosmice, al marilor viziuni romantice, este de altfel o temă care străbate întregul veac al nouăsprezecelea, aflat, indubitabil, în poezie, sub semnul romantismului.

Poezia face parte din volumul postum, intitulat **„Poema rondelurilor“**, apărut în anul 1927. Rondelurile sunt poezii cu formă fixă, de treisprezece-paisprezece versuri, repartizate de regulă în trei strofe, cu numai două rime. Primele două versuri, care enunţă tema sau motivul poetic, se reiau în strofele următoare, ambele în strofa a doua şi ultimul în strofa finală, la Macedonski acest vers fiind al treisprezecelea al poeziei. Denumirea acestei specii literare provine din fr. *rondel*, it. *rondello*, şi sugerează noţiunea de rotund, de terminat, expresie a unei perfecţiuni formale cultivate cu atenţie. De la apariţia sa, în Franţa secolului al XIV-lea, rondelul a avut două perioade de glorie, una în secolele al XV-lea şi al XVI-lea, în vremea trubadurilor şi truverilor, prin Charles d'Orléans, François Villon şi Clément Marot, alta în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, prin poeţii parnasieni, adepţi ai formelor perfecte şi muzicale. Promotor al parnasianismului în literatura română, Macedonski scrie rondeluri asemănătoare cu ale lui Théodore de Banville, Laforgue, Rodenbach, Mallarmé, similitudine mergând chiar până la distribuţia rimelor: **abba**, **baab**, **baaba**, cum se constată în **„Rondelul rozelor de august“**. **„Poema rondelurilor“** sintetizează şi stilizează temele majore ale universului poetic macedonskian, extazul şi damnarea, elevaţia, exotismul, evadarea din real, într-o formă literară cu sonorităţi şi culori cultivate îndelung prin exerciţiul simbolist. Calea spre inefabil, spre zări îndepărtate, înălţarea, existente şi în poeziile lui Byron, în **„Mazeppa“** de pildă („Away, away, my breath was gone“), se identifică aici ca o cale de abstragere din real, de intrare în lumea extatică a visului.

„Rondelul rozelor de august“ exprimă o **meditaţie pe tema trecerii timpului**, (*tempus irreparabile fugit*), plină de melancolie, sugestie dată, chiar din titlu, de motivul rozei ce se fanează uşor şi de sensul cuvântului „august“, lună târzie de vară, simbol al declinului, al plenitudinii estivale şi al târziului ce se răsfrânge inevitabil asupra condiţiei umane. Rondelul începe sub semnul iluziei că timpul îşi poate încetini curgerea, **fanarea**, ca stare premergătoare morţii florale, putând fi încă evitată sau întârziată, relevantă fiind, în acest sens, repetiţia adverbului „mai“: „Mai sunt încă roze – mai sunt“, adică perfecţiunea poate fi încă realizată, sublimul şi absolutul pot încă fi atinse. Roza este un simbol al vieţii, prin culoarea roşie, al beţiei simţurilor, prin parfumurile tari, al trăirii pline de avânt. Potrivit **„Dicţionarului de simboluri“**, de Jean Chevalier şi Alain Gheerbrant, roza este floarea cel mai des invocată ca simbol în Occident, comparabilă cu lotusul din India. În religia creştină, roza semnifică potirul în care a picurat sângele lui Iisus (Sf. Graal), este chiar simbolul rănilor sale, al mântuirii prin înălţare la cer. La alchimişti trandafirul alb avea semnificaţia imposibilităţii atingerii absolutului. Simbolistica trandafirului merge înapoi în timp până în momentul genezei, al apelor primordiale peste care se înalţă ca un triumf al vieţii, un fel de centru din care emană toate manifestările ei profunde, sufletul, iubirea, aspiraţia către perfecţiune, către starea genetică pierdută.

În poezia lui Macedonski tocmai acestea sunt sensurile profunde ale „rozelor de august“. Viaţa este numai de natură organică, deci perisabilă, pândită de inconsistenţă. Particula „mai“ arată, pe lângă iluzia conservării stării primordiale, şi asaltul repetat al timpului ce distruge formele organice. **Timpul iniţiatic, al creaţiei** a existat aievea, când rozele rămâneau nepieritoare la trecerea timpului, într-un fel de suspendare a clipei: „Aşa cum au fost şi acele/ Când ceru-l credeam pe pământ“. Prin aspiraţiile sale şi prin vocaţia genialităţii, poetul se identifică momentelor originare, forţei creaţiei, suprapuse celei divine: „Pe-atunci eram falnic

avânt…/ Priveam, dintre oameni, spre stele.". Contingenţa celor două spaţii, pământul şi cerul, unul chtonic, celălalt uranic, păstrează amintirea nostalgică a începuturilor; apoi, omul izgonit din Paradis a decăzut, s-a lăsat supus trecerii timpului, tentativele de înălţare, de **excelsior**, temă macedonskiană obsesivă, fiind în genere apanajul omului superior, al geniului. Faptul că două spaţii acum distincte, teluricul şi uranicul, au existat împreună în timpul primordial, ulterior separate prin distanţe astrale, arată trecerea ireversibilă a timpului: vremurile au devenit profane şi energia, o parte din ea, s-a degradat, s-a condensat în forme staţionare, în tipare materiale, cu viaţă efemeră, roza fiind, prin excelenţă, simbolul efemerităţii. Pentru că doar energia pură reprezintă viaţă fără sfârşit, biologicul stă sub semnul neîmplinirii, al perpetuării stării degradate. „Parfumul" rozelor, contingent cu un parfum al aştrilor, al stelelor („Priveam, dintre oameni, spre stele; –/ Mai sunt încă roze, mai sunt,/ Şi tot parfumate şi ele."), semnifică refugierea din faţa neantului, într-o lume unde culorile, aromele sunt de o nemaiîntâlnită perfecţiune. Încercarea de refugiu în paradisul floral, anesteziant, care îmbată simţurile, este tipic simbolistă. Omul nu îşi poate depăşi condiţia în lumea reală, regăsirea esenţelor putându-se împlini numai prin transcendere, iar „rozele de august" oferă acest spaţiu de extensiune a simţirii, de beatitudine, refăcând starea umană originară, apropiată de cea divină. Eul liric atinge astfel **un apogeu inerţial**, limita superioară posibilă, de unde începe declinul. Luna august, făcând trecerea spre toamnă, înscrie destinul poetului pe o pantă coborâtoare, de stingere discretă a extazului, de cufundare într-o **secretă melancolie**, datorată implacabilei pânde a neantului, prezentă şi la alţi poeţi simbolişti, Verlaine, Samain, Regnier. În faţa acestei perspective, omul se refugiază pe tărâmul vag al fanteziei, al visării, al creaţiei: „Zadarnic al vieţei cuvânt/ A stins bucuriile mele,/ Mereu când zâmbesc, uit, şi cânt,/ În ciuda cercărilor grele,/ Mai sunt încă roze,– mai sunt." Zâmbetul şi cântul, poezia, ca mijloc de salvare, de mântuire, pot opri această coborâre în neant, stimulând uitarea salutară a omului prins de timp, incapabil să iasă din capcana lui circulară. Necazurile, nenorocirile inerente, vârsta, acest timp întârziat în trup, sunt tot atâtea „încercări" ale vieţii, ale destinului; poetul se simte, la rându-i, **fanat** de timp, dar există o speranţă, rozele mai există **încă**, în pofida oricărei evidenţe.

Macedonski apelează la **recuzita poetică simbolistă**, concentrată, lapidară, nu la discursul epicizant, nici măcar descriptiv, prin urmare nu se foloseşte o suită de fapte şi de imagini, ci se sugerează stări de spirit. Simbolurile sunt mijloace de sugestie a stărilor metafizice, devenind căi de cunoaştere. În acest rondel, ca şi în altele, ca într-un creuzet magic, se dizolvă ideile simboliste ale lui Macedonski, susţinute şi în studiile sale teoretice, **„Poezia viitorului"**, **„În pragul secolului"**, **„Simţurile în poezie"**. Simbolurile se interferează, devenind elemente ale unui spaţiu imaginar, adevărate „păduri de simboluri", percepute, traversate de om prin sugestie: „La Nature est un temple où de vivants piliers/ Laissent parfois sortir de confuses paroles;/ L'homme y passe à travers des fôrets de symboles/ Qui l'observent avec des regards familiers." (**„Correspondances"** – Charles Baudelaire).

Rondelul emană, în întregul său, o notă de speranţă; parfumul vieţii nu a pierit, chiar dacă timpul trece necruţător; el se manifestă încă în roze, care conservă frumuseţi şi tării de altădată. Speranţa, strecurată parcă din cutia Pandorei, discretă, însufleţeşte încă spiritele vii. Rozele, prin culoare şi parfumuri, simbolizează chiar viaţa, îndeamnă la nelinişte creatoare, iar poetul, devenit eteric în prezenţa lor, se transformă într-un fluid energizant, capabil să magnetizeze spaţiul în jur, să-l transforme după voinţă. De fapt, poetul încearcă să retrezească la viaţă spaţiul amorf, introducând în câmpul vizual roşul aprins, diafanul, imponderabilul, calităţi discrete, de mare rafinament, ale regnului vegetal, devenit reper universal-uman, generând mişcarea, elanul, creaţia, teme permanente ale poeziei sale. (***H.S.***)

Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual

Ex. 2/ p. 95. Citiți definiția rondelului și verificați dacă poezia lui Macedonski este într-adevăr un rondel.

RONDEL. Termenul provine din fr. *rondel*, it. *rondello*. Este o poezie cu formă fixă, constituită, în cele mai multe cazuri, din treisprezece-paisprezece versuri, repartizate în trei strofe. Primele două versuri, care sintetizează motivul liric, sunt reluate ca refren, mai întâi la mijlocul, apoi la sfârșitul poemului. Rondelul apare în literatura franceză, în secolul al XV-lea, fiind remarcat la Charles d'Orléans, autorul unui renumit rondel, **„Le printemps ou le renouveau“** (**„Primăvara sau reînnoirea“**), la François Villon și Clément Marot. Gustul pentru formele fixe se manifestă de la Théodore de Banville până la d'Annunzio, în **parnasianism**. La români, excelează în această direcție Alexandru Macedonski, căruia îi vor fi publicate rondelurile după moarte, în volumul **„Poema rondelurilor“**, 1927. **„Rondelul rozelor ce mor“** semnifică **fanarea, trecerea irepresibilă a timpului**: „E vremea rozelor ce mor./ Mor în grădini și mor în mine…/ E vremea rozelor ce mor.“

Rondelul de față se poate remarca prin repetarea, la sfârșit, a versului de început, încadrând poezia în limite simetrice, sugerând ideea centrală a fanării, efect al trecerii necruțătoare a timpului. Sensul general al poemului este totuși de resurecție a biologicului, prin intermediul visării, factor ce mută creația în spațiul oniric. (***H.S.***)

Manualul NICULESCU

GEORGE BACOVIA

Nevroză

Poezia **„Nevroză“**, cuprinsă în volumul **„Plumb“**, pune în valoare predilecția poetului pentru stările mohorâte, pentru vremile de restriște ale lumii târgului. Tabloul orașului este întunecat, lipsit de strălucire, hibernal, răceala simțindu-se în întregul peisaj, într-o dualitate oscilantă între cadrul interior, subiectiv, expresie a eului liric recluzionat, și cel exterior, supus vitregiilor de sfârșit de lume ale iernii: „Afară ninge prăpădind,/ Iubita cântă la clavir –/ Și târgul stă întunecat,/ De parcă ninge-n cimitir.“ Târgul întunecat este simptomatic pentru vremurile lipsite de romantism, de elan, în care oamenii dormitează, incapabili să înlăture starea de nevroză dată de plictiseala și de monotonia unui anotimp încremenit. Ninsoarea vine să aglomereze acest tablou, să accentueze senzația de astenie generală, care creează imaginea de lume-cimitir, reluată ca laitmotiv în finalul fiecăreia din cele patru strofe: „Și ninge ca-ntr-un cimitir“.

Starea de spirit întunecată se construiește în tușe sigure, prin corespondențe între melodia funebră a clavirului și spectacolul apocaliptic de afară: „Iubita cântă-un marș funebru,/ Iar eu nedumerit mă mir:/ De ce să cânte-un marș funebru…/ Și ninge ca-ntr-un cimitir.“ Orașul-cimitir, închis aspirațiilor și vieții, lipsit de strălucire, e dominat de un simbolic marș funebru, un imn specific spațiului citadin sufocant. Starea de spirit negativă copleșește personajele cuplului, ca expresie a unei iubiri obosite, spre stingere: „Ea plânge și-a căzut pe clape,/ Și geme greu ca în delir…/ În dezacord clavirul moare/ Și ninge ca-ntr-un cimitir.“ Versul care se repetă, în toate strofele, pare să amplifice imaginea puternică a cimitirului ce include orașul, îl transformă într-o lume pustie. Târgul este pustiu, golit de spectacolul vieții, într-o atmosferă de disperare generală: „ Și plâng și eu, și tremurând/ Pe umeri pletele-i resfir…/ Afară târgul stă pustiu,/ Și ninge ca-ntr-un cimitir.“.

Teme și motive ale poeziei „Nevroză"

- **Starea de spirit** apăsătoare a orașului, generată de ninsoarea abundentă, de „prăpădul" de afară.
- **Astenia orașului** burghez, incapabil să reziste asaltului hibernal al anotimpului rece. Nevroza este dată tocmai de acest tablou rece, înghețat, surprins parcă de o fotografie a timpului, fără putință de înlăturat.
- **Clavirul**, devenit instrumentul predilect ce răspândește starea de monotonie și de apăsare generată de anotimpul rece.
- **Iubita**, văzută ca un agent muzical, care cântă marșul funebru al iernii.
- **Orașul-cimitir**, copleșit de manifestările apocaliptice ale anotimpului rece.
- **Moartea treptată**, metaforică, a locuitorilor orașului, surprinși de vitregia anotimpului rece: iubita plânge, adormind pe clape, în timp ce poetul îi mângâie pletele, privind pustietatea târgului.
- **Starea de părăsire** a orașului, pe deasupra căruia plutesc acordurile unui marș funebru. Pentru Bacovia, orașul nu poate fi văzut altfel decât sub forma unui loc macabru, unde până și amorul este hidos, iar personajele sunt fie imobile, fie supuse unei mișcări mecanice continue, ca de păpușă automată.
- **Muzicalitatea gravă** a întregului peisaj, alcătuită din senzații eufonice, întărită de cuvântul „cimitir", a cărui umbră semantică se răsfrânge asupra întregului tablou al iernii. (***H.S.***)

ADDENDA

Mihail Petroveanu, 1969

„Cosmosul mărturisește despre Creațiune și Creator; ambele lui planuri, celest și terestru, devin un razim, un reper fix. Pentru Bacovia, liber de astfel de vederi, existența este infernală, nu ca o consecință a vreunei culpe față de o instanță superioară omului, care nu există, ci prin însăși viața ei muritoare, supusă acțiunii neantului. Omul, singur în cosmos și în propria lui lume, nu are ieșire sau, dacă există una, aceasta atârnă exclusiv de sine. Existența e deci tragică, dar de un tragism specific."

Nicolae Manolescu, 1981

„Simbolismul bacovian e, față de celălalt (anterior cu un deceniu sau două), ca o lume asemănătoare și paralelă, deformată însă într-o oglindă ce nu mai răstoarnă imaginea, dar schimbă proporțiile ca într-o caricatură. Mai mult: se poate vorbi, la Bacovia, de un veritabil antisimbolism. La un capăt al poeziei lui se produce o dezintegrare a limbajului prin sincopă, prin recurgerea la forme voit prozaice și nearticulate. La un altul, poetica simbolistică este supralicitată, umflată și uneori compromisă prin patetism. Peste tot simțim rictusul, nuanța de sarcasm a vocii ori un fel de a monta imaginile ce indică – într-o manieră excesivă sau într-una din expresivitate cu intenție nulă – parodia simbolismului decadent. [...] Între proză și poză se consumă însă la Bacovia nu numai aventura antisimbolismului, dar și a antipoeziei. Bacovia este întâiul nostru «antipoet», în sensul modern: expresivitatea lui excesivă, disonanțele, primitivismul, coloristica intensă, amestecul de patetic și humor, ricanarea continuă îl fac să traverseze, dinspre simbolism spre epoca modernă, cu iuțeala unei comete, câmpurile de atracție planetară ale expresionismului, dadaismului, suprarealismului, ale literaturii absurde."

IUBIREA 3

Iubirea este sentimentul cel mai copleşitor şi cel mai înălţător al fiinţei umane. Este poate şi cea mai veche temă literară, înscrisă, în forme arhaice, arhetipale, în toate mitologiile şi religiile lumii. Iubirea începe, în multe mitologii, cu însăşi Creaţia, cerul şi pământul dobândind, în reprezentare primară, atribute antropomorfe, distribuite după principiile masculin şi feminin. În mitologia greacă, Uranus este cerul, puterea supremă, creatoare de timp şi de spaţiu, iar Gheea este pământul, principiul feminin, fertil, al perpetuării vieţii. Însăşi naşterea lumii pare să fie creatoare de **tensiune erotică la scară cosmică**, datorată separării întregului în cele două principii ordonatoare în Univers, care năzuiesc însă la unitatea iniţială, vădită în toate marile poeme ale omenirii. În poemul eminescian „**Luceafărul**", Elena Tacciu (în „**Eminescu. Poezia elementelor**") vede, în această ipostazare, „dialectica sferelor uranică şi telurică", simbol mitologic, reactivat şi consacrat de romantici, o expresie a „**erosului cosmic**", prin magnetismul lor reciproc. În adevăr, telurícul şi uranicul sunt două lumi aflate odinioară, la începutul timpurilor, împreună. Teluricul reprezintă căderea în desuetudine, energia iniţială degradată în materie, ultima treaptă, zice Böhme, a emanaţiei demiurgice, a creaţiei, chiar demersul punitiv al mâniei divine; uranicul, în schimb, este celestul mereu în mişcare, energie pură, lumină. Desincronizarea lor temporală, neconcordanţa dintre timpul terestru şi cel cosmic, răsfrântă şi asupra fiinţelor, constituie esenţa dramei erotice pe care o traversează cele două personaje exponenţiale. Atracţia erotică este expresia unei nostalgice năzuinţe de întoarcere în timpul primordial şi, raportată la scară cosmică, o expresie a atracţiei universale. Venind din direcţii contrare, fata de împărat aspirând spre înalt, Luceafărul coborând, încercând trăirea şi cunoaşterea pe care le dă situarea în planul terestru şi uman, personajele se determină reciproc, fac un transfer de atribute benefice: ea tinde la condiţia genialităţii şi se salvează de dispreţul de tip schopenhauerian, el încearcă să se împlinească, în eternitatea sa, prin iubire.

Pe această schemă arhetipală se construiesc marile poveşti de dragoste, desprinse din mitologie, până la cele terestre şi deplin demitizate din vremurile moderne, de felul lui „**Love story**", de Eric Segal, care mai păstrează încă ceva din fiorul tragic al întâlnirii dintre Eros şi Thanatos, precum şi din aspiraţia către perfecţiune şi către idealitate. Miturile consacră marile cupluri unite printr-o dragoste care învinge timpul, supusă uneori la mari încercări sau la sacrificii de multe ori cu deznodământ tragic, semnificând o cădere din condiţia arhetipală şi eternă a omului. Cuplul adamic, primordialii Adam şi Eva, sacrifică pentru dragoste, pentru cunoaşterea de sine prin sentimentul erotic, însăşi condiţia originară, paradiziacă a omului, declanşând marea dramă a umanităţii, care de atunci încearcă, prin sentimentul înălţător al iubirii, întoarcerea la starea iniţială şi redobândirea graţiei divine. De aceea, dragostea pentru fiinţa umană se îmbină cu dragostea pentru divinitate, cele mai sublime creaţii de dragoste din evoluţia umanităţii fiind „**Cântarea Cântărilor**" şi „**Psalmii**" lui David. Marile poveşti de dragoste reunesc în eternitate cupluri rămase nemuritoare, deopotrivă zei şi pământeni, pe aceste dualităţi perpetue întemeindu-se marea poezie de dragoste a lumii, marile tragedii, epopeile şi o întreagă proză modernă, în care tema iubirii este dominantă, dragostea oscilând între Eros şi Thanatos, între angelic şi demonic, între divin şi infernal. Poveşti de dragoste faimoase ale lumii sunt „**Romeo şi Julieta**", „**Tristan şi Isolda**", „**Ondina**", piesa de teatru a lui Jean Giraudoux, nimfa care nu poate să devină soţia unui pământean, pentru că şi-ar pierde nemurirea, cea a lui Hyperion din „**Luceafărul**", a „**Zburătorului**", de Ion Heliade Rădulescu, poveştile de dragoste

din „**Decameronul**", de Boccaccio, din „**Poveştile din Canterbury**" ale lui Geoffrey Chaucer, balada din poezia „**Riga Crypto şi lapona Enigel**", de Ion Barbu, „**Paul et Virginie**", de Bernardin de Saint-Pierre.

Scriitorii romantici resuscitează tema iubirii în literatură, crezând în salvarea umană prin femeie, prin dragoste, creând şi cele mai ample şi mai profunde viziuni asupra sentimentului erotic, în deplină corelaţie cu alte mari teme ale literaturii, timpul, natura, cosmicul, geniul, titanismul, demonicul.

Tema iubirii este inclusă în majoritatea operelor literare de valoare din literatura română şi universală. Toţi marii poeţi au scris, aproape fără excepţie, poeme de dragoste, explorând toată gama de registre lirice ale genului. Marile romane cuprind, de asemenea, poveşti de dragoste, cupluri memorabile, aflate în armonie ideală sau în conflicte puternice, soldate cu împlinirea sentimentelor erotice sau având consecinţe tragice. (*Gh.S.*, *H.S.*)

MIHAI EMINESCU

MIHAI EMINESCU. Cel mai mare poet al românilor s-a născut la Botoşani, la 15 ianuarie 1850. Copilăria şi-o petrece la Ipoteşti, devenit topos al unei naturi paradiziace evocate constant în poezia sa. Urmează studiile primare şi gimnaziale la Cernăuţi în perioada 1857-1863, neterminate. În perioada 1866-1869 călătoreşte mult prin ţară, la Blaj, la Alba-Iulia şi la Sibiu, cu trupe de teatru sau din dorinţa de a cunoaşte, dintr-un spirit de libertate ce nu îl va părăsi toată viaţa. Urmează cursuri universitare de filozofie, filologie, drept şi diverse ştiinţe la Viena (1869-1872) şi Berlin (1872-1874), fără a le încheia prin diplomă de licenţă. Întors în ţară, în 1875-1876 este revizor şcolar pentru judeţele Iaşi şi Vaslui, timp în care îl cunoaşte pe Ion Creangă, institutor la Iaşi, pe care îl introduce în cercul Societăţii **Junimea** şi de care îl leagă o nestrămutată prietenie. Este apoi scurt timp redactor la un ziar local, **Curierul de Iaşi**, după care părăseşte centrul cultural al Moldovei şi se mută la Bucureşti, devenind redactor la ziarul **Timpul**. Viaţa tensionată din lumea jurnalistică, polemicile, eforturile de creaţie, nemulţumirile acumulate într-o lume mediocră şi mercantilă, lipsită de idealuri, duc, în vara anului 1883, la o gravă boală psihică, din care Eminescu nu se va mai reface decât temporar. Se stinge din viaţă la 15 iunie 1889.

Perioada de creaţie cuprinde numai 17 ani, extrem de scurtă în comparaţie cu vastitatea operei sale. Debutează în timpul studiilor de la Cernăuţi, în ianuarie 1866, cu poezia „**La moartea lui Aron Pumnul**", semnată „M. Eminoviciu, privatist", într-o broşură comemorativă, „**Lăcrămioarele învăţăceilor gimnaziaşti den Cernăuţi la mormântul prea iubitului lor profesoriu Arune Pumnul**". În acelaşi an, în 25 februarie/ 9 martie (calendarul nou), în revista **Familia** din Pesta, a lui Iosif Vulcan, îi apare poezia „**De-aş avea...**", semnată de astă dată Mihai Eminescu. Îi mai apar aici în acelaşi an poeziile „**O călărire în zori**", „**Din străinătate**", „**La Bucovina**", „**Speranţa**" şi „**Misterele nopţii**". În 1867 îi apare în revista lui Iosif Vulcan „**Ce-ţi doresc eu ţie, dulce Românie**".

Prima poezie cu o valoare notabilă, „**Venere şi Madonă**", trimisă de la Viena, apare la 15 aprilie 1870 în revista ieşeană „**Convorbiri literare**" a Societăţii **Junimea**. În luna august Iacob Negruzzi, secretarul redacţiei, publică „**Epigonii**", deşi orientarea romantică şi spiritul critic atrag rezervele lui Maiorescu din „**Direcţia nouă în poezia şi proza română**" (1872), când se referă la „antitezele cam exagerate" ale poetului şi reflexivitatea „mai peste marginile iertate". Mihai Eminescu devine astfel membru al selectei societăţi culturale a Iaşului, citind în cenaclul **Junimii** şi publicând în revista „**Convorbiri literare**" poeziile sale cele mai cunoscute, „**Floare albastră**" (1873), „**Dorinţa**", „**Lacul**", „**Călin (file din poveste)**", „**Strigoii**" (1876), sonetele „**Afară-i toamnă...**", „**Sunt ani la mijloc...**", „**Când însuşi glasul...**", (1879), primele patru „**Scrisori**" (1881).

În aprilie 1882 Eminescu citeşte la **Junimea** prima variantă a poemului „**Luceafărul**", publicat pentru prima oară în **Almanahul Societăţii academice „România Jună"** din Viena, în aprilie 1883, de unde va fi reprodus în „**Convorbirile literare**" din luna august a aceluiaşi an. După apariţia bolii poetului, Titu Maiorescu îi adună poeziile publicate şi o parte din manuscrise în ediţia princeps de „**Poesii**", apărută la Editura Socec din Bucureşti la sfârşitul anului 1883.

Posteritatea a mărit treptat spațiul de receptare a creației eminesciene și a aprofundat perspectivele de interpretare critică și analitică, relevând mereu noi orizonturi ale vastului univers poetic proiectat de marele poet. Bibliografia exegezelor operei sale s-a amplificat de la o perioadă la alta, creând ea însăși un vast câmp referențial. Despre Mihai Eminescu au scris marii critici români, exegeze notabile fiind **„Poezia lui Eminescu“** (1930), de Tudor Vianu, **„Viața lui Mihai Eminescu“** (1933) și **„Opera lui Mihai Eminescu“** (1934-1936), de G. Călinescu.

În a doua jumătate a secolului XX, cu mijloacele de interpretare ale criticii literare moderne, scriu analize aprofundate Eugen Simion (**„Proza lui Eminescu“**, 1964), I. Negoițescu (**„Poezia lui Eminescu“**, 1970), Edgar Papu (**„Poezia lui Eminescu“**, 1970), Zoe Dumitrescu-Bușulenga (**„Eminescu. Cultură și creație“**, 1976), Ioana Em. Petrescu (**„Eminescu. Modele cosmologice“**, 1978), Elena Tacciu (**„Eminescu. Poezia elementelor“**, 1979), Rosa del Conte (**„Eminescu sau despre Absolut“**, 1990).

Manualul EDP

Sara pe deal

Poezia a fost îndelung elaborată, începând de prin anii 1871-1872, inclusă în două versiuni ale poemului **„Ecò“** (1872), ca să fie publicată apoi în 1885, în **„Convorbiri literare“**, cu titlul definitiv **„Sara pe deal“**. Prima versiune conține elemente preromantice mult mai accentuate, iar versurile au un caracter erotic mai pregnant: „Fruntea-mi în foc pe-ai tăi sâni se înclină/ Ce-alături cresc dulci și rotunzi ca și rodii“. Este povestea unui bard ce retrezește imagini ale unui timp trecut, destrămate în finalul poemului ca într-o **oglindă magică imperfectă**. Astfel de tablouri erau dominante la Vasile Cârlova, Hrisoverghi, Grigore Alexandrescu, conturând o lume cu aer medieval, plină de mistere, asemănătoare cu acelea din scrierile romantice germane. Cavalerul demonic, venit la castelul iubitei, într-un peisaj sumbru, este înlocuit cu un om fără îndeletniciri războinice, având singure calități **iubirea** nutrită pentru ființa feminină.

În cele șase strofe ale variantei finale, **„Sara pe deal“** este o poezie a **amurgului, a înserării, a încetinirii și a stingerii mișcării,** ca și pastelul din **„Zburătorul“** lui Ion Heliade Rădulescu, paralel cu un act de intensă interiorizare și interioritate, **cu amplificarea erosului, a dorului**. Toate componentele textului, fonetice, lexicale, morfologice și sintactice, ilustrează această idee fundamentală și imaginile artistice prin care aceasta se revelează. „Sara“ este, evident, un fonetism regional și Eminescu folosește constant această variantă mai veche, molcomă, mai plină parcă, potrivită cu tonul evocării, trădând un aer persistent de arhaitate. Atrage atenția că spațiul este rural, etern, de frustă constituție campestră. Analizat în context, cuvântul „sara“, prezent și în titlu, câmpul semantic dominant, căruia i se subordonează toate celelalte, își vădește virtuți deosebite. Versul „Sara pe deal buciumul sună cu jale“ dă o primă dimensiune a spațiului poetic: „sara“, accentuat și prin titlu, evocă o situare spațială deasupra reliefului terestru („pe deal“), creând, prin fonetismul său, două vocale, de cea mai mare deschidere, distribuite egal în două silabe, impresia de loc înalt, larg, nelimitat, de **vastitate cosmică**. Este o culme sonoră, reprezentând una materială, care coboară, în ambele planuri, în silabele următoare, „pe deal“, punctul cel mai de jos fiind atins de prezența iterativă, profundă, de două ori sub accent, a vocalei **u:** „bùciumul sùnă“, ca apoi să urce, modulat, în răsfângeri și efluvii tânguitoare, prin segmentul „cu jale“, iarăși de mare acumulare semantică. În acest receptacul (al durerii existențiale, eterne, fără nume), mărginit prin topică și prin accent de un termen de mare generalitate, **sara**, și de unul cu raportare umană, **jale**, în acest triunghi, și fonetic, dar și spațial, **buciumul** reproduce sunetul originar, pur, plin, tânguitor, al serii, risipit ulterior în bănuite ecouri. **Dealul** este locul înalt, **topos sacru**, de contingență cosmică, predilect pentru visare, pentru evadarea din spațiul restrictiv, unde stările de tristețe sunt dominante,

semnificate prin cuvântul „jale“, fără determinare precisă, secretă şi omniprezentă, iniţiind tranziţia lentă, discret sugerată şi reluată cu fiecare strofă, dinspre planul natural către cel uman, erotic.

Versurile următoare detaliază, umplu spaţiul terestru, corelat deja cu cel cosmic. „Turmele“, substantiv colectiv, prin numărul exemplarelor numite, împrumută conturul rotunjit al dealului. Urcuşul e abrupt, mişcarea încetinită în mod progresiv, greoaie, spre stingere: terminat dur, în două consoane, verbul „urc“ este de neînlocuit. Elementele cosmice participă simpatetic: „stele“, neidentificate încă (puţine; amurgul abia începe), „le scapără-n cale“, instituind comunicarea pe verticală, posibilitatea înălţării condiţiei umane, terestre, şi a coborârii, în întâmpinare, a celei cosmice. De o mare frumuseţe este verbul „scapără“, alt element de conexiune a planurilor, distribuţia vocalelor, obturate de consoane lichide şi explozive, dând o nuanţă de luminiscenţă tremurătoare, intermitentă, gata să se stingă în spaţii. Aceeaşi intermitenţă a mişcării, similară celei cosmice, este sugerată în lumea terestră, prin versul: „Apele plâng, clar isvorând în fântâne“, în care verbul „plâng“, la prezent, ca toate celelalte, timp al afectului, implică tristeţea subterană, curgerea eternă, heracliteană a apei, prin extensie, a vremii. Apele au rolul de a cufunda şi mai mult în somn peisajul: ele „isvorăsc“ (înlocuirea consoanei **z** cu **s** denotă un son mai stins, molcom), iar mişcarea lor este ca o zvâcnire spre spaţiile astrale. O unduire lentă, infinită, cu perioade largi, de o amplitudine înalt aeriană sau subterestră, se desprinde, în planul sonor al primei strofe, din fluiditatea, din muzicalitatea lichidei **l**, mai difuză în ambianţa vocalică, relativ neutră, a lui **e**. O notă de oboseală, de încetinire, fără oprire totodată, poate o „sete de repaos“, o dă gerunziul „isvorând“, durativ, determinat pe neaşteptate de „clar“, ca o zvâcnire de ultim moment din adâncuri (din „fântâne“) spre limpezimile astrale. Bănuim, din toate acestea, cum privirea poetului lunecă visătoare şi sceptică peste elemente, totuşi cu speranţa salvării prin proiecţia erotică. De altfel, o relaţie afectivă intensă se precizează în versul următor, „Sub un salcâm, dragă, m-aştepţi tu pe mine“. Spaţiul se închide „sub un salcâm“, vocativul „dragă“, dislocând propoziţia, relaţia conjunctă verb-pronume şi abundenţa pronumelor (succesiunea persoanelor întâi şi a doua) vădind certe tendinţe de interiorizare, de apropiere a celor doi protagonişti.

Planul terestru, prefigurat în prima strofă, semnifică **drama, condiţia umană**. Aici „buciumul sună cu jale“, „apele plâng“, ca într-o genune a durerii. Există, dar, şi un reflex perpetuu al înălţării, salvarea, în sens romantic, prin iubire, „prin femeie“, cum ar spune G. Călinescu. Elanul ascensiv împinge cuplul adamic **pe deal**, sub un salcâm, un **axis mundi** care uneşte planurile teluric şi cosmic, arbore care generează o spaţialitate benefică, protectoare, în buna tradiţie a acestui motiv în literatura universală, care enumeră mărul la Sappho, pinul la Platon, fagul la Vergiliu, „teiul sfânt“ la însuşi Eminescu, gorunul la Blaga, acei „brazi şi păltinaşi“ din creaţia populară.

Sondând în structura poeziei **„Sara pe deal“**, descoperim aceeaşi antinomie de entităţi distincte a liricii eminesciene. Prima strofă aparţine **principiului masculin**, hyper-eonului, „pe deasupra mergătorului“; perspectiva este vastă, de relativă detaşare, privită din altitudini incerte, receptând, ca o **conscientia mundi**, toate ecourile dramei existenţiale. Strofele a doua şi a treia, exceptând apogeul „crizei dionisiace“ („Sufletul meu arde-n iubire ca para“), izbucnite intempestiv şi singular, chiar cu promisiunea sacrificării duratei pentru clipă, sunt raportate la **condiţia feminină**, predominant telurică, nu fără vagi aspiraţii spre idealitate. Spaţiul acum se închide, privirea, întoarsă spre zenit, „caută-n frunza cea rară“, fixând fragmentar peisajul celest, prin elemente ce **trec** sau **curg**, într-o detaşare solemnă, generând visare, interioritate: **luna**, maiestuoasă şi discretă, calităţi sugerate de un superlativ excepţional, „aşa sfântă şi clară“; **stelele**, care, într-un reflex cu **apele ce plâng**, „nasc umezi pe bolta senină“; nourii, grei (se poate remarca prezenţa sunetelor „ur“ în „curg“ şi forma regională „nourii“, ce dau urieşenie şi urlet potenţial).

Ființa umană reprezintă concentrarea absolută a spațiului: **ochii, pieptul, fruntea**, aduse în prim-plan prin articolul hotărât, domină strofa a doua. Se produce o absorbție a mișcării de pe cuprinderi imense, învederând interiorizarea ei maximă, **dorul** și **gândul** fiind cele mai complexe forme cinetice. Spațiul înalt, larg, se rarefiază, cel lăuntric se densifică. Adjectivul **plină** (secundat de **mari**) se opune, în simetrii savante, tuturor determinărilor exterioare: luna e hieratică, imaterială, **clară**; frunza e **rară**, bolta, **senină**. Intermitența luminii dispare („raze-a lor șiruri despică"), cumpăna fântânii își caută echilibrul, punctul de oprire. Versul 12, din strofa a treia, permite simetrii remarcabile, pe două planuri: restrângerea de spații vaste (**deal, stele**) pe spații înguste (**vale, fum, stână**); stingerea mișcării exterioare, chiar a sunetelor (**buciumul sună – fluiere murmură**). Același fenomen se produce în stratul fonetic; tranziția se produce prin versul 11, din cele cinci poziții ale vocalei de închidere medie î trei fiind sub accent („Scârțâie-n vânt cumpăna de la fântână"), ca în versul următor, alături de aceasta, să apară **u**, închisă, dominantă, iarăși de trei ori sub accent: „Valea-i în fum, fluiere murmură-n stână".

În primele trei strofe, ritmul poeziei este încetinit voit și prin alte câteva procedee, sintactice, morfologice, grafice, menite să sugereze cadența rară a elementelor. Verbele sunt numai la prezent, timp al duratei, în același timp afectiv și subtextual dramatic, care eternizează stingerea zilei pe vaste cuprinderi terestre și cosmice. Singurul gerunziu, „isvorând", marcând punctul genuin al mișcării, amplifică efectul obținut prin abundența prezentului. În absența propozițiilor subordonate, cele principale sunt coordonate numai prin juxtapunere, sunt aproape independente, deci fără liant semantic, pauzele firești, marcate grafic prin virgule, având același efect al temporizării, al distanțării elementelor cadrului. Se practică, remarcabil, lărgirea măsurii versului și, implicit, încetinirea mișcării lui lăuntrice: prin **cezură** (la fiecare vers; de pildă: „Sara pe deal// buciumul sună cu jale", „Apele plâng,// clar isvorând în fântâne" etc.); prin dislocarea relației firești substantiv-atribut (epitet) cu alte determinări: „ochii **tăi** mari", „frunza **cea** rară" sau prin substituirea genitivului apartenenței (**cumpăna fântânii**, relație mai strânsă, dar mai abstractă) cu acuzativul prepozițional (**de la fântână**), prepoziția având rol de distanțare și de circumstanțiere în spațiu; prin folosirea unor morfeme arhaice la cuvintele „fântâne", „streșine", chiar la „nourii", cu un fonetism mai plin, domolitor, obținându-se o silabă în plus și, în plan expresiv, ca la orice cuvânt mai lung, capacitatea de a exprima durata, întinderea, solemnitatea.

Întâlnirea cu ființa iubită are loc așadar într-un topos mirific, aglomerarea de elemente reconstituind **visul, spațiul oniric** ca modalitate de reconfortare, de redobândire a stării inițiatice, mitice. Spațiul se compune și recompune pentru a eterniza dragostea, a o singulariza, a o scoate din domeniul banalului. **Romantismul** poeziei rezultă din alegerea spațiului și a timpului, perfect coordonate, a nopții, ca modalitate de realizare a misterului; sunt bine cunoscute poeziile lui Young, „**Nopțile**", cadrul nocturn preferat de romantici, iar transcenderea spațiului banal în cel mitic este posibilă numai în stare onirică. Din imaginile șterse, de un contur vag, provin și **elemente de pastel**, de tușă diafană. G. Călinescu definea spațiul poeziei ca unul vag germanic, vag romantic: „În locul geologiei lunatice, fără omenire, dăm aici de priveliștea romantică linsă, gessneriană, cu turme și sate pierdute în depărtări, natura templu cu coloane de arbori imenși, în care totul e domestic și pastoral" („**Opera lui Mihai Eminescu**", vol. V, București, Fundația pentru Literatură, 1936, p. 105). **Turmele, oamenii cu coasa în spinare, luna, lacul, stelele, dealul și valea** definesc concentrat **universul domestic al satului**, înscriindu-se în atmosfera de liniște atotstăpânitoare a naturii.

Universul poeziei se împarte astfel în două planuri, având dimensiuni definite pe două coordonate, una a **piscului**, loc al aspirației spre înalt a cuplului adamic, și cealaltă a **văii**, unde oamenii se cufundă într-un somn liniștit, menit să-i trezească din nou, a doua zi, la viață. Impresia este de tablou al lui Manet sau Corot, cu tonalități fulgurante, ușoare, cu sunete

prelinse lin, în ritm de liră, cu somn ce vine să se răspândească peste genele celor osteniţi de munca câmpului. Noaptea devine **bogată** pentru a prelungi, a lumina calea celor doi îndrăgostiţi, a-i feri de privirile indiscrete. **Arhaitatea** spaţiului şi a timpului, ecourile dintr-o „lume de altădată" elimină clipa ca barieră temporală, proiectând idila într-un timp etern, al transhumanţelor, al perindărilor continue între **sus** şi **jos**, între înalt şi adânc, cu veşti nelămurite de pe întinderile mereu misterioase ale zărilor.

Imaginea creată este, în ansamblu, remarcabilă. În sunetul prelung al buciumului, luna alunecă pe cer, „sfântă şi clară", „stelele nasc umezi pe bolta senină", „... apele plâng, clar izvorând în fântâne". Se observă predilecţia pentru elementele primordiale, în special pentru apă, aici feminizată, cu puternice efluvii melancolice. Ea îndeamnă la reverie, la vis: „Pieptul de dor, fruntea de gânduri ţi-e plină". Fata, prinsă parcă de ansamblul de forţe ale lumii selenice (la celţi noaptea este încărcată de energii magice), devine plină de viaţă, **se schimbă**, îşi revarsă întreaga vitalitate prin fiecare gest, de fapt ea schimbă lumea, înfăţişarea ei banală. Nourii ce alunecă pe boltă, acei nori ce marchează trecerea ireparabilă a timpului („We are as clouds that veil the midnight moon", Shelley), îşi schimbă aici simbolistica, devin înceţi, timpul se dilată enorm, cuprins în momente de trăire intensă a vieţii.

Satul este un organism viu, ce adoarme treptat, în etape distincte: mai întâi turmele urcă pe deal, oamenii se întorc de la câmp, „cu coasa-n spinare", vântul mişcă încet „cumpăna de la fântână", „toaca răsună mai tare", norii se despică protectori, totul intrând, în final, în nemişcare, parcă pentru a nu-i stânjeni pe cei doi îndrăgostiţi. Sunetele se revarsă lin, sunt de o tonalitate blândă, propice întâlnirii misterioase de la miezul nopţii. Întâlnirea are loc sub un **salcâm**, fiind menită să devină eternă, la fel ca aceea din „**Floare albastră**". **Salcâmul** poate fi considerat un **arbore protector**, veghind asupra iubirii, la fel cum stejarul este arborele sacru la nordici. Prin acest **axis mundi**, energiile erotice au relevanţă cosmică, se revarsă din înalt asupra cuplului de îndrăgostiţi, îi înzestrează cu forţe primordiale. Singure, aceste amintiri sunt imortalizate de versuri, proiectate în hăul veşniciei. Neputându-se propaga în fapt, evenimentele se prelungesc la nesfârşit în **spaţiul virtual** al amintirilor, mult timp după dispariţia protagoniştilor. Unicitatea întâlnirii este dată tocmai de acest **carpe diem**, unde totul se cere trăit cu maximă intensitate. Lucru care chiar se întâmplă: dragostea este împărtăşită prin lungi jurăminte de dragoste, după ce simfonia de sunete şi de zgomote ascuţite sau mai grave, ale unui nevăzut dirijor, întregul constituindu-se într-o eufonie perfectă, s-a stins: „– Astfel de noapte bogată/ Cine pe ea n-ar da viaţa lui toată?". (***Gh.S., H.S.***)

Sugestii de răspunsuri la exerciţii din manual

Ex. 3/ p. 221. Selectaţi şi discutaţi acele elemente/ detalii legate de planul naturii din „**Sara pe deal**" (multe, specifice poeziei romantice în genere sau poeziei eminesciene în special), care contribuie la crearea atmosferei de melancolie, mister şi vrajă.

Elementele naturii sunt reliefate în detaliu în comentariul de bază. Spaţiul din poezia „**Sara pe deal**" se structurează pe două planuri: lumea din vale, a satului, a sentimentelor blânde, fără trăiri puternice, o lume bucolică, şi o lume transcendentă, ascensională, marcată de prezenţa salcâmului, arbore protector al iubirii, **axis mundi** care face legătura între spaţiul terestru şi cel uranic. Motivul pentru care cei doi se refugiază pe deal este **căutarea spaţiului sacru**, departe de sat, considerat „profan" prin excelenţă. Aici, aproape de lumea celestă, sentimentul „arde-n iubire ca para".

Lumea sacră nu poate exista decât departe de cea profană: sunetele îşi sting tonalitatea, marcând o depărtare, o purificare a sentimentelor prin intrarea în spaţiul mai puţin obişnuit al lumii apropiate de cer. Toaca marchează, cu sunetul ei profund, adormitor, intrarea în somn, vecernia de la sfârşitul unei zile de muncă. „Clopotul vechi" reverberează sunetele, care au o frecvenţă din ce în

ce mai joasă, sugerând intrarea în starea de somn, de visare. Iubirea dintre cei doi se celebrează la granița dintre vis și realitate, în spațiul oniric, la fel ca în poemul „**Luceafărul**", numai că aici e vorba despre doi muritori.

Sentimentul comunicat aici de poet este cel al iubirii ocrotite de prezența unui arbore sacru, salcâmul, întâlnit des în poeziile sale, alături de tei. Sentimentul este „expus" în versuri ample, de o melodicitate evidentă, care creează o senzație eufonică de plutire, de imaterialitate. Iubirea, mereu vie, se află într-o permanentă mișcare, fluctuație, la fel ca un foc văzut în noapte. Mircea Eliade consideră că sentimentul iubirii are o „dimensiune cosmică", celebrează un **increat**, de aceea emoția se extinde la nesfârșit, se proiectează pe un fundal cosmic, utilizând ca **raisonneur** salcâmul, devenit dintr-o dată un **arbore divin, o punte de legătură** cu uranicul. (***H.S.***)

ADDENDA

G. Călinescu, 1941

„Amorul eminescian e religios mecanic, înăbușit de geologie. În chip obișnuit, femeia iese de undeva din trestii sau din pădure, se lasă pradă gurii bărbatului și apoi amândoi cad, toropiți, fascinați de o ritmică dinafară, căderi de raze, de ape, de flori... "

SUGESTII ANALITICE

1. Identificați temele și motivele esențiale ale acestei poezii, încadrându-le, pe cât este posibil, în tematica operei eminesciene.

2. Observați structura textului, identificând cele două secvențe poetice distincte: tabloul înserării din primele trei strofe, cu accentuate note de pastel, și expresia directă a eului liric din a doua parte.

3. Observați unitatea dinamică a cadrului natural din tabloul înserării:
   - „**Sara pe deal**" este o poezie a amurgului, a încetinirii și stingerii mișcării exterioare, în paralel cu un proces de intensă interiorizare și interioritate, cu amplificarea erosului și a dorului;
   - percepția poetică, a unui eu liric melancolic și contemplativ, detașat parcă de lumea comună, închide treptat perspectiva spațială, mișcarea poetică având un sens unic: retragerea de pe spații vaste, cu repere cosmice, către spații închise, terestre.

4. Analizați această mișcare discretă a poeziei, susținută de toate **elementele lingvistice ale comunicării poetice**, comentându-le efectele poetice produse:
   - fonetice: translația lentă de la vocalele deschise în prima strofă la cele închise din strofa a treia; sonoritatea amplă, melancolică a poeziei;
   - lexicale: câmpurile semantice dominante, care creează cadrul natural complex și reperele spațiale, terestre și cosmice: *deal, vale, ape, salcâm, case, fântână, stână; cer, lună, stele, boltă, nouri*;
   - morfologice: forme arhaice, care prescurtează cuvântul, *urc'*, sau îi măresc numărul de silabe, *nourii*, *fântâne*, în funcție de necesitățile prozodice, de încetinire a ritmului poeziei, efectele fiind de sugestie a solemnității și a monumentalității cadrului natural;
   - sintactice: folosirea propozițiilor principale, aproape independente, cu efecte de temporizare a mișcării, de distanțare a elementelor cadrului natural; dislocarea relației sintactice firești substantiv-atribut („ochii **tăi** mari", „frunza **cea** rară", „cumpăna **de la** fântână"), cu rol de distanțare, de încetinire a cadenței verbale;
   - stilistice: cadența rară a elementelor este dată și de simplitatea mijloacelor poetice, în genere epitete, personificări, de versul poliritmic, care urmează valurile ample ale sonorității textului poetic: „Sara pe deal buciumul sună cu jale": _' _ _ _'/ _' _ _/ _' _ _/ _' _ (coriamb, dactil, dactil, troheu).

5. Argumentați că primele trei strofe reprezintă o descriere a unui tablou din natură.

6. Comentați intensitatea trăirii lirice din secvența a doua a poeziei.

7. Identificați mărci ale subiectivității eului liric și identificați efectele lor poetice.

8. Comentați simbolistica motivului salcâmului.

Călin (file din poveste)

Poem de inspirație folclorică, apărut în revista „**Convorbiri literare**" la 1 noiembrie 1876, „**Călin (file din poveste)**" relevă modul genial în care Mihai Eminescu a asimilat gândirea poetică populară, ridicând-o la înălțimea marilor teme şi motive ale liricii sale. Din prelucrarea unui basm cules din nordul Moldovei, „**Călin Nebunul**", şi a unui mit adânc înrădăcinat în credința poporului, mitul Zburătorului, Eminescu a dat la iveală o tulburătoare şi fermecătoare poveste de dragoste dintre o fată de împărat şi un „Zburător cu plete negre", în care puritatea şi sinceritatea sentimentelor ies în cele din urmă biruitoare.

Invazia sentimentului erotic, reprezentată prin mitul Zburătorului, este ilustrată în partea a patra a poemului. Zburătorul, desprins din oglinda magică a visului, ca în cazul Cătălinei din „**Luceafărul**", o vizitează pe tânăra fată în fiecare noapte: „Astfel vine-n toată noaptea zburător la al ei pat". Sărutul ființei misterioase, nepământene, este „fermecat", fata încercând să păstreze şi în stare de trezie, dincolo de oglinda visului, vraja întâlnirii cu un tânăr coborât din spațiul celest.

Zburătorul din poezia eminesciană are un portret simbolic, e cu „plete negre, umbră fără de noroc", sugerând trăsături celeste, imaterialitatea umbrei, semn al transcendenței fizice: „O, tu umbră pieritoare, cu adâncii, triştii ochi,/ Dulci-s ochii umbrei tale – nu le fie de diochi!" Păstrează totuşi, prin „viersul" vorbei sale „de foc", şi energia uranică a ființelor celeste, a eonilor, situați, în ierarhia cosmică, aproape de Demiurg. În poemul „**Călin (file din poveste)**", spre deosebire de „**Luceafărul**", apropierea dintre cele două ființe, aparținând unor sfere diferite, este mult mai mare, în final producându-se chiar conversiunea terestră a Zburătorului, sub numele uman de Călin. Pentru Zburător, ființă nemuritoare, nesupusă condiției terestre, timpul se anulează, se converteşte în eros, sentiment exprimat metaforic, prin „al vieții vis de aur".

Portretul ființei feminine e zugrăvit, din perspectiva Zburătorului, în culori pure, specific eminesciene, cu „albi şi netezi umeri" şi păr „bălai şi moale": „Când pierdută răzimi fruntea de-arzătorul meu obraz,/ Părul tău bălai şi moale de mi-l legi după grumaz.". Unicitatea momentului, de contopire a **timpului astral** cu **cel teluric**, este sugerată de ultimele versuri ale fragmentului: „Tu!!... nu vezi... nu-ți aflu nume... Limba-n gură mi se leagă/ Şi nu pot să-ți spun o dată, cât – ah! cât îmi eşti de dragă!". Cei doi celebrează sentimentul de dragoste într-o tăcere absolută, lăsându-se în voia simțurilor, într-o atitudine hedonist contemplativă: „Numai ochiul e vorbareț, iară limba lor e mută,/ Ea-şi acopere cu mâna fața roşă de sfială,/ Ochii-n lacrimi şi-i ascunde într-un păr ca de peteală."

În această invazie a sentimentului erotic, admirarea fetei de către o altă ființă stârneşte, la fel ca în poezia „**Floare albastră**", roşeața întregii făpturi, determinând plânsul, convulsia trupului supus tensiunii erotice a Zburătorului venit din înalt, din spațiile uranice neatinse. Spiritele celor două principii, unul presupus masculin, căci Zburătorul este doar o proiecție a unei entități superioare, celălalt feminin, se unesc, rezultând o ființă unică, un **androgin spiritualizat**. (***H.S.***)

Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual

Ex. 1/ p. 48. Comentați elementele care configurează mitul Zburătorului: solitudinea și izolarea fetei, atmosfera nocturnă, înfățișarea Zburătorului, somnul fetei, vârsta ei puberală, starea fetei.

Potrivit tradiției, fata trebuie izolată de lume la vârsta puberală; motivul acestei izolări, exercitate cu strictețe în Evul Mediu, este determinat de incapacitatea fetei de a putea depăși primul fior erotic. Atmosfera nocturnă este specifică reveriilor romantice, iar înfățișarea Zburătorului, „o nălucă, un om tânăr frumos, care vine noaptea la fete mari, mai ales la femeile de curând măritate și toată noaptea săvârșește cu dânsele lucruri necuviincioase" (Dimitrie Cantemir, **„Descrierea Moldovei"**), este a unui personaj cu puteri energetice deosebite, metamorfozabile. Starea fetei, condiția ei puberală sau de proaspăt căsătorită atrage acest demon antropizat în mai mare măsură decât în **„Zburătorul"** lui Ion Heliade-Rădulescu.

Ex. 3/ p. 48. Argumentați de ce este comparată fata cu Narcis: „Dar ea seamănă celora îndrăgiți de singuri ei-și./ Și Narcis văzându-și fața în oglinda sa, izvorul,/ Singur fuse îndrăgitul, singur el îndrăgitorul./ Și de s-ar putea pe dânsa cineva ca să o prindă,/ Când cu ochii mari, sălbateci se privește în oglindă,/ Subțiindu-și gura mică și chemându-se pe nume/ Și fiindu-și șie dragă cum nu-i este nime-n lume,/ Atunci el cu o privire nălucirea i-ar discoasă/ Cum că ea – frumoasa fată – a ghicit că e frumoasă."

Sub imboldul erotic, fata are trăsături de **arhetip** masculin **mitic**, **narcisiac.** Mitul lui Narcis e transferat astfel și asupra fetei: ea se privește în oglindă și își îndrăgește imaginea reflectată de aceasta. Secvența poetică din fragmentul al III-lea prezintă un act narcisistic pur, astfel încât imaginea Zburătorului se desprinde din acest spațiu oniric creat de imaginea reflectată în oglindă a fetei de împărat. E o dublare a eului, o disociere androginică în principiile duale, masculin și feminin, care apoi creează imensa atracție erotică.

Ex. VIII/ p. 49. Nunta – ceremonie umană și cosmică.

Prin fragmentul final, al optulea, **„Călin (file din poveste)"** se prezintă ca un poem al dragostei împlinite, pe care o celebrează, prin nuntă, întreaga fire, într-o armonie desăvârșită a tuturor elementelor sale. Într-un **cadru de basm**, în atmosfera fermecătoare a codrului, se adună elementele reprezentative ale poeziei eminesciene, cosmice și terestre, aștrii, codrul, izvoarele, măruntele și infinitele viețuitoare din universul mic, nevăzut, al naturii. Cadrul de natură în care se desfășoară nunta este de o irepetabilă frumusețe, sugerat de memorabilele versuri: „De treci codrii de aramă, de departe vezi albind/ Ș-auzi mândra glăsuire a pădurii de argint." Intrarea în această mirifică lume este condiționată, ca în basme, de trecerea mai multor obstacole, mai întâi „codrii de aramă", apoi „pădurea de argint". Două verbe se repetă cu insistență în text, „vezi" și „auzi", creând imaginea de o neobișnuită cromatică a naturii, percepută atât **vizual**, cât și **auditiv.**

Impresionantele **imagini vizuale** se constituie printr-o mișcare a privirii de departe către aproape, de la margini către un centru („acolo, lângă isvoară"), pe când cele **auditive** se percep printr-o încordare a auzului, pentru a desprinde muzicalitatea sublimă a elementelor naturii și sunetele mărunte ale nenumăratelor lumi ascunse în adâncuri. Ochiul întâlnește mai întâi explozia de culori a codrilor „de aramă", **epitetul substantival** de origine folclorică având și implicații auditive, sugerând în același timp un freamăt stins de alămuri și lumea sensibilă de sunete și de foșnete ce se înfiripă aici. Acești **codri fabuloși** marchează hotarul dintre două lumi, cea reală și cea de vis în care se pătrunde, întâlnită și în alte poezii eminesciene. Fixată asupra acestui **cadru de basm**, imaginea dobândește lumina difuză, selenară a „pădurii de argint". O luminiscență feerică, pură, sugerată de **epitetul** „de argint", cu discrete străluciri metalice, și de gerunziul „albind", izbește sensibil ochiul, înfățișând o **lume edenică**, veșnic tânără. Luna însuflețește aici totul, determinând asocieri altfel imposibile de culori. Treptat, razele ei se revarsă asupra centrului armonios al întregii naturi: „Acoló, lângă isvoară, iarba pare de omăt,/ Flori albastre tremur ude în

văzduhul tămâiet". Femininul „isvoară" dă naturii prospețime și candoare, feminizând-o, făcând-o să devină caldă și apropiată, pregătind-o parcă pentru a găzdui cele două nunți din secvențele poetice următoare. Izvoarele, nelipsite aici, ca în majoritatea poeziilor eminesciene, sunt dătătoare de viață, de mișcare nicicând oprită, ca și a timpului etern, susurul lor somnolent și cu vagi nuanțe erotice conturând atmosfera generală a cadrului. Lumina lunii își accentuează prezența, reflectându-se în albul ierbii, care încadrează oglinda tremurătoare a apei. Luna și izvorul, elemente ce se reflectă reciproc, oglindite unul în celălalt, spațializează cadrul, constituind o premisă de armonie a elementelor terestre și cosmice. Pe fondul alb-argintiu al ierbii și al izvorului, albastrul pur al florilor dă un plus de **armonie cromatică**. Cele mai sensibile componente ale regnului vegetal, **florile**, **personificate**, tremurătoare, răspândesc efluvii **olfactive** în „văzduhul tămâiet", întregesc simetria complexă a cadrului natural, ținând treze simțurile cele mai diferite. În acest peisaj, învăluit de o vrajă de vis, se degajă, în contratimp perfect orchestrat, o **muzică sublimă**, care se revarsă din mișcarea nedefinită a tuturor elementelor naturii. Pe fondul unui vuiet îndepărtat, discret și melodios, al codrilor de aramă, cadrul este copleșit acum de „mândra glăsuire a pădurii de argint.", **metaforă** complexă, cu **reprezentare vizuală** și **auditivă** de mare efect expresiv. Natura este însuflețită, **personificată**, totul aici mișcându-se armonic. Tremurul florilor albastre, „ude", evocă **melancolia căderilor de ape**, iar, „trunchii vecinici" ai copacilor par, cum observa G. Călinescu, niște uriașe instrumente de suflat, însuflețite de aeriene mișcări de sunete sub coajă, încât prezența lor melodică se percepe metaforic ca un suspin, iar glasul lor ca o adormitoare vrajă. **Armonia sonoră** se completează cu zgomotul produs de căderea izvoarelor „zdrumicate", având corespondență în legănarea continuă, ca un suspin „molatic", a florilor. Tabloul izvoarelor, a căror luminiscență se revarsă în tremurul sonor al florilor, reprezintă sinteza unică a celor două componente ale imaginii, vizuală și auditivă. Trecerea spre astfel de percepții globale ale naturii se cuprinde într-o îmbinare de cuvinte de o rară originalitate, sugerând fuziunea perfectă a culorilor: „mândrul întuneric al pădurii de argint".

Acest cadru de o remarcabilă **sinestezie cromatică** și **sonoră** pregătește imaginea apelor în nesfârșită curgere: „Iar prin mândrul întuneric al pădurii de argint/ Vezi izvoare zdrumicate peste pietre licurind". **Epitetul** „zdrumicate", de o sonoritate aparte, adăugat gerunziului de nuanță populară „licurind", dă tabloului un aspect feeric. Apele împrumută argintul lunii, revărsându-se în lumina difuză a pădurii. Undele, „harnici", **personificate** (ca de altfel fiecare element de aici), accelerează alunecarea vibratilă și scânteietoare a apelor: „Ele trec cu harnici unde și suspină-n flori molatic/ Când coboară-n ropot dulce din tăpșanul prăvălatic,/ Ele sar în bulgări fluizi peste prundul din răstoace/ În cuibar rotind de ape peste care luna zace."

Imaginea naturii dobândește, în aceste versuri, maxima ei splendoare; în cascada feerică și melodioasă („ropot dulce") care coboară lin „din tăpșanul prăvălatic" se oglindește întreaga natură, pregătind întrepătrunderea celor mai îndepărtate planuri, cel terestru și cel cosmic. Apele sar în întâmpinarea lunii în „bulgări fluizi", **metaforă** ce exprimă dinamica internă, surprinzătoare a naturii, prin care izvorul apare inundat deodată de fosforescența lunară. Totul culminează cu **metafora excepțională a lunii** care desăvâșește **imaginea simetrică a peisajului**, prin oglindirea astrului nopții în mișcarea rotitoare de ape. Apele tremurânde alcătuiesc un vârtej de mișcătoare ogl[illegible] de o frumusețe uimitoare, fapt ce l-a determinat pe Tudor Arghezi să facă observații pătrunzătoare asupra acestei metafore unice: „Nimeni nu zice **cuibar de ape**. Toată lumea zice: **copcă** și **vârtej**. Dar cuibar de ape e plastic și pitoresc, și frumos. Dacă în loc de **cuibar de apă**, care ar fi fost frumos numai întrucâtva, poetul ia pluralul și zice **cuibar de ape**, imaginea capătă și tremurul de furnicar al undelor. Este locul să mai lămurim că, înainte de **cuibar rotind de ape**, fusese **cuibar rotund de ape**, numai forma cuibarului, fără mișcare. Cuibar rotind de ape exprimă tot ce trebuie și acest rezultat poetul l-a obținut succesiv. **Peste care luna zace** e o imagine de completare din cele familiare poetului, dar ea dă tabloului așternut și pune un punct de răcoare în mișcarea cuibarului de ape[...] Inversiunea **peste care luna zace**, cu verbul la urmă, îi dă versului o putere absentă din construcția directă." (S.a.)

Mai mult decât atât: prin această **metaforă totală** peisajul dobândește **simetria perfectă** a celor două planuri ale sale, terestru și cosmic. „Cuibarul" ondulat al apelor captează lumina lunii și, o dată cu ea, absoarbe parcă înaltul. Vastele spații astrale se comprimă în mișcarea rotitoare de ape,

infinitul mare şi infinitul mic fuzionează, luna, **personificată**, „zace" în adâncuri, prăvălită în apele fremătânde, însufleţind clopotul subteran al vieţii, pregătind întreaga fire pentru celebrarea nunţii.

Muzicalităţii desăvârşite a acestei naturi legănătoare, unduite din înalt până în adâncuri, i se adaugă, în finalul primului tablou, o imagine auditivă de mare efect, **zumzetul de proporţii copleşitoare**, ca într-o atmosferă îmbietoare la somn, al „popoarelor de muşte". **Murmurul greoi** al lumilor din infinitul mic se întrepătrunde armonios cu **muzica sferelor** din lumea rece a aştrilor. Cum spune G. Călinescu, pe Eminescu nu-l impresionează, în aceste secvenţe poetice, podoaba particulară a fiecărei insecte, ci, fiind vorba de nuntă, faptul înmulţirii lor în neamuri. Pentru poet, insectele nu au o realitate perceptibilă **vizual** decât în roiuri, iar **auditiv** imensa cantitate de vieţuitoare este percepută prin însumarea până la cântec a măruntelor lor sonuri. Argintul lunii se revarsă acum şi pe valurile vieţii, nu numai pe cele ale apelor, căci, cu adevărat, prin **metafora** „curg în râuri sclipitoare", viaţa freamătă aici cu intensitatea mişcărilor de ape. Mişunarea imensă a „mii de fluturi mici, albaştri, mii de roiuri de albine", devenită „râuri sclipitoare", exprimă sentimentul vieţii eterne, sugerat mai înainte şi în lumea vegetală. Prin iarba şi copacii care emană o muzică discretă şi prin murmurul greu al „popoarelor de muşte", poetul a captat numărul uriaş de lumi pierdute în infinitul mic.

Eminescu sugerează, prin toate acestea, integrarea deplină a tuturor vieţuitoarelor, inclusiv a omului, în automatismele adânci ale naturii. Alăturarea celor două nunţi, afirmă G. Călinescu, a gâzelor şi a oamenilor, nu este astfel fără înţeles: oameni şi insecte, îmbătaţi de codru şi de lac, simboluri ale vieţii şi ale fertilităţii, vin pentru a sărbători **împlinirea firii prin nuntă, prin armonie** universală, a oamenilor şi a înseşi naturii. Locul de desfăşurare a mândrei nunţi împărăteşti este în acelaşi **centru armonios al naturii**, „lângă lacul care-n tremur somnoros şi lin se bate." Atmosfera este liniştită, orientată spre vis, adunând în tremurul lin şi „somnoros" al undelor tot **fastul naturii**, Mihai Eminescu creând, în această secvenţă poetică, cel mai frumos pastel din literatura română. (***Gh.S.***)

Concepte operaţionale

ROMANTISM. Termenul provine (potrivit „**Dicţionarului de termeni literari**", Editura Academiei, 1976), din fr. *romantisme*, având cel puţin o sută cincizeci de accepţiuni. Cuvântul apare în secolul al XVII-lea în Anglia, însemnând, ca adjectiv, „copilăresc", „nefiresc", dar se împodobeşte semantic până devine **o stare de spirit** şi **o metodă de creaţie** de o neobişnuită complexitate, care se aşază, ca mod de viaţă şi de cugetare, la temelia statelor europene moderne, inclusiv a celor româneşti. Filozofia conexă curentului aparţine idealismului subiectiv, acel individualism enunţat de Schelling sau de Schopenhauer, în „**Lumea ca voinţă şi reprezentare**" („**Die Welt als Wille und Vorstellung**", 1819) culminând cu Nietzsche („**Aşa grăit-a Zarathustra**", „**Genealogia moralei**", „**Ştiinţa voioasă**"), care elimină barierele unui nedorit ameliorism sacrificial al fiinţei umane. Există aici şi o filozofie romantică a omului, ce presupune dezvoltarea nelimitată a acestuia, aspirând la titanism şi genialitate. Nietzsche, în operele sale, respinge principiile ultraraţionaliste ale iluminismului, prin această ipoteză de lucru presupunându-se, implicit, şi existenţa unui romantism al religiei. Pentru romantici, imaginaţia este un factor vital de manifestare a spiritului: „Lumea imaginaţiei este însăşi lumea eternităţii" spune Blake, iar Novalis explică, în „**Heinrich von Ofterdingen**", aspectele relativizării simţurilor: „Lumea devine vis, visul devine lume". Scriitorul romantic creează un vast orizont imaginar, cadrul natural este nocturn, exotic, figurând lumi îndepărtate, castelele sunt sumbre, în ele trăind fiinţe solitare, prevalează eroul, iar personajele demoniace sunt ostracizate, izolate în mari singurătăţi.

Romantismul este un **curent literar**, o **stare arhetipală** şi o **stare de spirit**. Chateaubriand, pentru a se elibera de starea obsesivă de ***mal du siècle***, pleacă în Americi, o lume cu totul nouă, care îl inspiră să scrie „**Atala**" (1801), „**Geniul creştinismului**" („**Le Génie du Christianisme**", 1802), şi „**René**" (1802). Romantismul este o reacţie aprigă împotriva regulilor prea strâmte ale clasicismului, o luptă contra imaginii rigide a lumii instaurate de arta din epoca anterioară. Romantismul îşi trage izvoarele din Evul Mediu, de pe vremea „**Cântecului Nibelungilor**" sau a lui „**Beowulf**", din secolul al VIII-lea, din poemele epice ale ciclului despre Carol cel Mare, din legendele cavalerilor „**Mesei Rotunde**" sau din operele scriitorilor italieni ai Renaşterii, Boccaccio, Dante, Petrarca.

Victor Hugo este promotorul **romantismului francez** și al romantismului în general, prin prefața la drama istorică „**Cromwell**", din 1827, dar și prin romanul „**Mizerabilii**", prin tipologia personajelor romantice, reprezentative fiind Jean Valjean și episcopul Myriel Bienvenu. Și în alte scrieri ale lui Victor Hugo, trecutul oferă mult mai multă deschidere artistică și tematică decât prezentul. În „**Notre-Dame de Paris**", Quasimodo, **personaj excepțional**, sfâșiat de mari antiteze, este o ființă de o deosebită urâțenie, dar dotat cu o sensibilitate ieșită din comun. În „**Legenda secolelor**" („**La Légende des Siècles**") se produce **imersiunea în istorie**, reluând avatarurile umanității, omul dobândind un statut ascensional, prin care își depășește condiția existențială. În romantism, ne întoarcem la începuturile mitice ale ființei, când omul își începe **in illo tempore** existența paradiziacă. Mickiewicz face incursiunea în istorie pentru a stabili rolul poporului său, în „**Cărțile poporului polonez și ale pelerinilor poloni**". În Anglia, prima generație de romantici (considerați, în unele clasificări, preromantici) este reprezentată de poeții lakiști, de Coleridge („**The Ancient Mariner**"), de Wordsworth, de Walter Scott, autorul lui „**Rob Roy**" și „**Ivanhoe**". Romantic este și Milton, în „**Paradisul pierdut**", rescriind lupta cu absolutiștii sub forma simbolică a reiterării păcatului biblic. Byron, Keats, Shelley fac parte din a doua generație de romantici englezi. Byron merge mai departe, reabilitând rolul diavolului în „**Cain**", principiile ce guvernează lumea fiind mult mai complicate decât împărțirea în bine și rău. Ființa demonică este privită în romantism altfel decât înainte: în „**Satan in his Glory**", al lui William Blake, Satan este frumos, fermecător. El este **l'ange déchu**, silit să rămână pe Pământ din cauza cutezanței sale, **motivul îngerului căzut** făcând o carieră de glorie în romantism. „**Paradisul pierdut**" („**Paradise Lost**") al lui Milton are aceeași imagine despre un diavol mult mai uman, însă știind să-și transforme umilințele în biruințe.

Romantici germani sunt Schlegel, Novalis, cu „idealismul magic", Hoffmann, promotor al fantasticului („**Elixirurile dragostei**"). În Austria, Lenau se impune prin „**Faust**", „**Savonarola**", „**Albigenzii**". Heine este marele romantic german.

Romantismul american este reprezentat de Herman Melville („**Moby Dick**", „epopeea spiritului neliniștit al Americii"), de Longfellow, Edgar Allan Poe, cu volumele de poezii „**El Araaf**" și „**Poeme**" (1845). Giuseppe Mazzini este figura centrală a **Risorgimentului** în Italia, scriind în revista „**Giovane Italia**", similară cu „**Dacia literară**" a lui Mihail Kogălniceanu. În Rusia, Pușkin anihilează orice regulă clasicistă de creație în „**Boris Godunov**", la fel cum Shakespeare o făcea în „**Macbeth**", piesă populată de ființe terifiante, vrăjitoare ce hotărăsc soarta personajelor, cunoscând trecutul, prezentul și viitorul.

Romantismul pătrunde în literatura română, cu oarecare întârziere, după 1830, prelungindu-și însă influența până la Mihai Eminescu și chiar mai târziu, în secolul douăzeci, ca stare de spirit ce nu dispare niciodată. Manifestul romantismului românesc este „**Introducția**" lui Mihail Kogălniceanu, publicată în primul număr al revistei „**Dacia literară**". Romantici timpurii sunt Andrei Mureșanu, Vasile Cârlova, Grigore Alexandrescu, Ion Heliade-Rădulescu, poeți ce oscilează în creațiile lor între clasicism și romantism, utilizând atât epistola, specie clasică prin excelență, cât și meditația romantică. Romanticii români reînvie **trecutul istoric**, se inspiră din creația populară, se preocupă de afirmarea specificului național în operele literare. **Motivul ruinelor**, preluat după „**Les Ruines**", de Volney, este ilustrat în operele multor poeți romantici timpurii, devenind însă prilej de evocare a gloriei străbune. În „**Strigoii**" lui Eminescu, Arald, rege peste avari, face apel la vechile religii păgâne pentru a-și trezi la viață iubita, regina dunăreană Maria. **Mitul strigoiului** este preluat din Bürger, din balada „**Lenore**", fiind întâlnit și la Vasile Alecsandri, în „**Noaptea Sfântului Andrii**", și la Dimitrie Bolintineanu, în „**Mihnea și baba**".

Spre deosebire de personajul clasic, cel romantic este predispus la reverie; el trăiește la limita dintre oniric și real, acțiunile sale având loc mai curând noaptea, timp misterios de revelație a tainelor naturii. Poeții romantici sunt renumiți pentru capacitatea de creare a unor teritorii lirice până atunci nesondate, potențând inconștientul, visul, halucinația. Realul este eludat, de multe ori inacceptabil, iar oniricul se instalează în prim-plan, îndeplinind toate năzuințele secrete ale ființei umane. Astfel, romantismul rămâne unul dintre cele mai importante curente literare, care eliberează energiile latente ascunse în om.

DESCRIERE. Modalitate de expunere a aspectelor caracteristice ale lumii, ființelor, lucrurilor, întâmplărilor, de inventariere a faptelor, care ia în considerare obiectele din jur, peisajele, modelele de comportament. Descrierea se raportează la **elemente spațiale**, văzute static sau puse în relație și cu o **perspectivă temporală**. În cadrul descris se poate identifica **perspectiva descriptivă**, care poate fi **apropiată** sau **îndepărtată**, în funcție de tehnica descriptivă aplicată, în detaliu sau de cuprindere panoramică. Descrierile literare au o **funcție poetică**, de a produce imagini și sentimente, de a-l

impresiona sau emoționa pe receptor, și o **funcție narativă**, de a așeza într-o **succesiune temporală**, potrivit momentelor percepției vizuale, elementele cadrului spațial și temporal al unei desfășurări epice. (***H.S.***)

Manualul HUMANITAS

Vorbește-ncet

Sonetul **„Vorbește-ncet"**, scris în 1876 și publicat postum, marchează, în estetica romantică a lui Mihai Eminescu, **poezia șoaptei, a tăcerii**. Petru Creția spunea, despre această poezie: „Între bucurie și durere, lirica iubirii are la Eminescu mai multe înfățișări! [...] **«Vorbește-ncet»** se situează în zona cea mai senină și totodată mai fervență, în poezia unei patimi împlinite, dar și în setea unei împliniri eterne, uimită de-o minune, alinată de o îndurare...". În atmosfera de vrajă erotică a versurilor, cuvintele par numai sugerate, eterice, în tonalități blânde. Glasul iubitei este un „izvor de mângâiere", vorba, rostită în tonalități joase, devine adormitoare, plină de liniște, „ca lamura de miere". Înțelesul ei „e prea cuminte", integrat în armonia eternă a logosului primordial, din care derivă fiorul cosmic al iubirii.

Privirea îndrăgostitului, cuprins de o vrajă de vis, se îndreaptă spre ființa iubită, a cărei simplă contemplare determină tumulturi lirice abia stăpânite. Iubita este angelică, „idol scump și dulcea mea lumină", având similitudini cu imaginea serafică a „donnei angelicata" din poezia **„Atât de fragedă..."**. Spațiul armonic, eufonic al poeziei este complet, într-o orchestrație lentă, melancolică, duală însă, ca și firea umană, sfâșiată de bipolaritățile trăirii: oscilează între avântul înălțimilor, împlinit prin onirism și dragoste, și spectrul suferinței, alcătuit din milă și durere.

Iubita este „idol scump și dulcea mea lumină", imagine eternă, rămasă în amintire, destinată posterității, fără un portret anume, estompat în această imaterialitate, în vagă neclaritate a registrului vizual. Disoluția contururilor, atenuarea frecvențelor de oscilație a sonurilor poetice sugerează contopirea celor două ființe îndrăgostite sub semnul erosului primordial, „Rămâi în brațul meu întotdeauna", gest de ipostaziere a celor doi într-un cuplu paradiziac, înaintea desprinderii Evei din coasta lui Adam, ilustrându-se astfel **mitul romantic al androginului**.

Vorbirea înceată, incantatorie, are astfel o funcție magică, semn că, prin dragoste totală, sublimă, vremurile imemoriale pot fi reiterate, că există un „mit al eternei reîntoarceri", „le mythe de l'éternel retour", cum îl numea Mircea Eliade, al cuplurilor eterne, nebiruite de povara timpului. (***H.S.***)

Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual

Ex. 1/ p. 143. În sonet există regula ca nici un cuvânt să nu se repete (cu excepția, desigur, a prepozițiilor și a conjuncțiilor). Voit sau nu, poetul calcă această regulă. Încercați să dovediți că tocmai cuvintele care se repetă sunt cuvintele-cheie ale poemului.

SONET. Termenul provine, potrivit „**Dicționarului de termeni literari**", din fr. *sonnet*, it. *sonetto*, „ton mic, sunet" (cf. lat. *sonare*, „a suna"). Sonetul este o poezie cu formă fixă, de paisprezece versuri, împărțite în patru strofe: două catrene și două terține, fiecare vers având cel mai adesea 11 silabe (endecasilab), în română, spaniolă, italiană, și zece silabe în engleză. **Rima** sonetului clasic este îmbrățișată la catrene. În sonet există regula ca nici unul dintre cuvinte să nu se repete, exceptând prepozițiile, conjuncțiile și verbele auxiliare. Sonetul apare pentru prima dată la curtea regelui Frederic al II-lea al Siciliei, el însuși poet, în secolul al XIII-lea. Exista și în folclorul sicilian încă din secolele X-XI, dezvoltându-se sub influența culturii arabe. Un pas mai departe în dezvoltarea sonetului îl constituie celebra școală siciliană: Dante, Petrarca, Leonardo da Vinci, Ariosto, Tasso, Carducci. În Franța excelează Théophile Gautier și Leconte de Lisle. În Anglia creatori de sonet sunt

Thomas Wyatt, E. Spenser, Shakespeare, Milton, Keats, în Spania Cervantes şi Gongora. La Petrarca, sonetul era alcătuit dintr-un octet şi o sextină. **Sonetul retrogradus** are fiecare vers cu un înţeles unitar, putând fi citit şi de jos în sus. **Sonetul inversat, à rebours**, are terţinele înaintea catrenelor.

În literatura română au scris sonete Iancu Văcărescu, Timotei Cipariu, Ion Heliade-Rădulescu, Vasile Alecsandri, Alexandru Vlahuţă, Mihai Eminescu (26), Alexandru Macedonski, Duiliu Zamfirescu, George Coşbuc, Cincinat Pavelescu, Şt. O. Iosif, Ion Barbu, Zaharia Stancu, Mihai Beniuc. Vasile Voiculescu a scris **„Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare în traducere imaginară de V. Voiculescu“** (nouăzeci de sonete).

În sonetul eminescian, cuvintele care se repetă, cu valoare de simbol al unei lumi ascunse, imperceptibile, sunt „vorbeşte“ şi „încet“, ambele sugerând, prin incantaţie magică, proiecţia erosului uman la scară cosmică.

Ex. 3/ p. 143. Explicaţi ce înseamnă „să te privesc încet“.

Ideea de privire „înceată“ include senzaţia de oprire a timpului, de atemporalitate situată dincolo de lumea obişnuită. Figura iubitei trebuie contemplată mult timp, pentru a „conserva clipa“, nu numai pentru a o trăi.

Ex. 5/ p. 144. Căutaţi, în poem, secvenţele în care se vede cum, prin dragoste, trupul dobândeşte puteri aparte: privirea vorbeşte, vorba mângâie, chipul străluceşte.

Poezia autentică are capacitatea de a atribui fiinţelor şi lucrurilor însuşiri neobişnuite. Vorba devine, astfel, „lamura de miere“, ochii exprimă „milă, dragoste, durere“. Chipul iubitei copleşeşte întreaga fiinţă a îndrăgostitului: „De chipul tău viaţa mea e plină:/ Pot fi minuni, ca tine nu-i niciuna.“, învăluindu-se într-o aură de lumină, dobândind o strălucire aparte, specifică fiinţelor eterice, angelice, ilustrate prin motivul romantic al **donnei angelicata**. (***H.S.***)

Manualul CORINT 2

Când însuşi glasul...

Cele trei sonete publicate la 1 octombrie 1879 în **„Convorbiri literare“**, **„Afară-i toamnă...“**, **„Sunt ani la mijloc...“**, **„Când însuşi glasul...“**, formează un triptic al melancoliei ce copleşeşte eul poetic şi îndreaptă, surprinzător, poezia eminesciană spre temele altui curent literar ivit la orizont, simbolismul. Ploaia insistentă, zloata, recluziunea în spaţiul domestic, reconstituirea trecutului din amintiri disparate, din „roase plicuri“, nu conduc însă la dezolarea totală, ca la George Bacovia, ci păstrează în final speranţa iluziei romantice, prin aceeaşi întrupare angelică a iubitei din spaţiul amintirii.

Sonetul III, **„Când însuşi glasul...“**, evocă, într-un moment de înălţare sufletească, al „unei dulci evlavii“, aceeaşi imersiune în spaţiul amintirii, mai neguros acum, mai întunecat, într-o invocaţie lipsită, din acest motiv, de certitudinea întrupării, a „desfacerii“ din negurile reci ale timpului: „Când însuşi glasul gândurilor tace,/ Mă-ngână cântul unei dulci evlavii –/ Atunci te chem; chemarea-mi asculta-vei?/ Din neguri reci plutind te vei desface?“. Poezia are acum tonul de rugă aproape religioasă, a unui Orfeu care se adresează neantului pentru a-i reda fiinţa iubită. „Negurile reci“ e o metaforă a Infernului sau peştera sufletelor moarte din mitologiile ebraice, Sheol, un tărâm al neliniştii totale, al tensiunii interioare profunde. Iubita rămâne imaterială, apărând numai în chip selenar, ca o lumină de dincolo de nori: „Puterea nopţii blând însenina-vei/ Cu ochii mari şi purtători de pace?/ Răsai din umbra vremilor încoace,/ Ca să te văd venind – ca-n vis, aşa vii!“. Ca şi în sonetul II, **„Sunt ani la mijloc...“**, iubita devine un eon, un înger păzitor, perceptibilă în spaţiul oniric: „Cobori încet... aproape, mai aproape,/ Te pleacă iar zâmbind peste-a mea faţă,/ A ta iubire c-un suspin arat-o.“ Atingerea iubitei vine din aceeaşi sferă abstractă, pecetluind despărţirea ireversibilă: „Cu geana ta m-atinge pe pleoape,/ Să simt fiorii strângerii în braţe –/ Pe veci pierduto, vecinic adorato!“ (***H.S.***)

Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual

Ex. 7/ p. 124. Interpretați prezența la imperativ a unor verbe predicative. Justificați distribuția acestor verbe în partea a doua a poemului.

Verbele de percepție creează **prezența iluzorie** a ființei iubite, recuperată din vălurile incerte ale trecutului. Două transcriu percepții senzoriale directe, „să (te) văd" și „să simt", la conjunctivul ipotetic, creând principalele imagini vizuale și sinestezice ale textului, în timp ce câteva verbe la modul imperativ sunt de completare a senzațiilor, în special a celor de vizualizare: „răsai", „cobori", „te pleacă", marcând, alături de adverbe deictice, „aproape", „încoace", „iar", apropierea, deplasarea lentă, ireală, în spațiu. Celelalte, „atinge", „să simt", creează „fiorii strângerii în brațe", imperativa dorință a bărbatului de a fi atins de ființa feminină, ca o certitudine a existenței acesteia.

Ex. 1/ p. 127. Observați ordinea în dispunerea rimelor în sonetul **„Când însuși glasul...".**

Poezia e alcătuită din două catrene și două terține, urmând structura sonetului clasic, cuvintele nerepetându-se decât în mică măsură. Pentru cele două catrene, rima este schimbată, **a b b a**, în timp ce pentru terțete, rima devine de tipul **a b c a a c**. (***H.S.***)

ADDENDA

G. Călinescu, 1942

„Sonetul, prin exactitatea lui, e mai prielnic acestei poezii a limitării conștiinței. Într-unul poetul se trage în concavitatea camerei, reintră în visul propriei existențe și de aici în mitul nației, încât pierdut departe în fabula fără fund, abia simte mâinile reci ale femeii. E totodată toamnă, începutul vegetării:

«Afară-i toamnă, frunza-împrăștiată,/ Iar vântul svârle-n geamuri grele picuri;/ Și tu citești scrisori din roase plicuri/ Și într-un ceas gândești la viața toată.»"

Alain Guillermou

„Ultimul dintre cele trei sonete apărute împreună la 1 octombrie 1879 este considerat în genere ca una din capodoperele lui Eminescu și una din comorile cele mai prețioase ale poeziei lirice românești. Fără îndoială că noblețea ritmului, melancolia inspirației și muzica extraordinară a cuvintelor se unesc pentru a face din acest poem un fel de model al genului. [...] Sonetul rămâne un imn de despărțire, nu de despărțire fictivă și excesiv de dramatică, ci reală. Și nimic nu e mai ușor ca acest joc, ca această alternanță între vis și viață, – pentru a folosi antiteza drag îndrăgită de Eminescu însuși – viața realizând într-un mod neașteptat și crud totodată, experiența sugerată de vis."

Ioana Em. Petrescu

„Amintirea se poate transforma în invocație, aspirând să fixeze, magic, imaginea fugară a iubitei. Grupul celor trei ***Sonete***, corespunzând, fiecare, unei trepte temporale mereu mai îndepărtate, aduce o structură simetrică, reluând, în terținele fiecărui sonet, aceeași mișcare (reală la început, așteptată apoi, visată în cele din urmă), mișcarea plutitoare, de apropiere a imaginii iubitei. Primul sonet are caracterele poeziei de interior, cu dubla recluziune obișnuită, în aceste cazuri la Eminescu: mai întâi în spațiul protector al odăii, apoi, prin ceața gândului, într-un spațiu al reveriei, întreruptă de apariția bănuită doar [...] a iubitei. Cel de-al doilea sonet împinge momentul temporal din poezia primă într-un trecut resimțit ca îndepărtat."

Manualul ROSETTI

Peste codri sta cetatea

Ca toți romanticii, Mihai Eminescu a fost atras, în mare măsură, de poezia populară. Multe din poeziile sale, **„Călin (file din poveste)"**, **„Luceafărul"**, **„Miron și frumoasa fără corp"**, **„Doina"**, **„Dorința"**, au filiații folclorice, relevând modul în care poetul a asimilat

gândirea poetică populară, ridicând-o la nivelul marilor teme și motive ale liricii sale. Poeziile despre codru, îndeosebi **„Ce te legeni...“**, **„Revedere“**, **„La mijloc de codru...“** sunt cele mai apropiate de forma și conținutul ideatic al creației populare, părând, în unele variante din manuscrise, chiar transcrieri ale unui culegător de folclor. Formulele de adresare, măsura versurilor, de opt silabe, ritmul trohaic, rima împerecheată se desprind direct dintr-un etimon folcloric de bază. În **„Revedere“**, tonalitatea de doină, de meditație în chip popular, dezarmant de sinceră, asupra trecerii timpului se combină cu idei filozofice care circulă în toate marile poeme eminesciene, de la **„Scrisoarea I“** până la **„Memento mori“**.

Dobândind, ca în perioada de maturitate, o simplitate lexicală remarcabilă, încărcată însă de un semantism profund, poezia **„Peste codri sta cetatea“** pare o doină cultă, cu o sonoritate domoală, tristă, în care se includ frământări nebuloase ale sufletului adolescentin ce tânjește la dragoste în chip de Zburător. Interogația retorică, personificarea elementelor naturii sunt mijloace artistice frecvente într-o poezie cu filoane folclorice autentice, directe.

Fata din această poezie populară, potrivit tradiției, trebuie izolată de lume, închisă, dusă departe, pentru a i se conserva puritatea. În Evul Mediu, această condiție de izolare a fetei era necesară pentru a se evita perturbarea ordinii inițiale a lumii, fecioara având proprietăți magice. Puritatea sau impuritatea ființei feminine nubile determină o strictețe deosebită, o restricționare severă a accesului la o tânără fată: „De ce șezi închisă, fată,/ După poarta ferecată,/ După zidurile grele,/ După negrele zăbrele?“ În accepția din **„Dicționarul de simboluri“** al lui Jean Chevalier și Alain Gheerbrant, fecioara reprezintă pământul roditor, aflat în stare virginală, orientat către cer, devenind un pământ schimbat la față, îndreptat spre lumină. Fecioara trebuie izolată tocmai din cauza acestor semnificații simbolice: răpirea sau dispariția ei ar însemna despărțirea de primordialitate, pierderea legăturii cu puterile originare ale lumii. Singura martoră a acestei închisori benefice pentru tânără este luna, care-i favorizează îndrăgostitului cu chip de Zburător invazia erotică la care năzuiește de altfel și fata: „Luna plină o privește/ Cum pe munți călătorește/ Și deschide-mi un oblon/ Ca să trec fără de zvon,/ Că de noapte îmi e teamă,/ Toate umbrele mă cheamă“. Ca în orice poezie romantică, apariția Zburătorului se face într-un decor nocturn; el este prigonit de ființe cu puteri supranaturale, alungat de vrăjitoare cu diverse obiecte totemice, cu flori de mac sau „oscior de liliac“: „Toate umbrele mă cheamă,/ Tricolici mă prigonesc,/ Iar babele mă vrăjesc,/ Cu flori roșie de mac,/ Cu oscior de liliac,/ Ca să nu-mi [mai] dau de leac“. Dacă în poezia **„Zburătorul“** a lui Ion Heliade-Rădulescu accentul cade pe zbuciumul fetei cuprinse invazia sentimentului erotic, aici versurile focalizează neputința Zburătorului, exasperat de a nu-și fi putut împlini vocația erotică: „Nu auzi cum zbor prin ramuri,/ Țip în horn și bat în geamuri?“ (***H.S.***)

Concepte operaționale

LIRISMUL. Termenul provine, potrivit **„Dicționarului de termeni literari“**, din fr. *lyrisme* și desemnează utilizarea categoriei estetice a liricului sau exaltarea sentimentelor personale într-o operă de artă. Se obține prin manifestările eului liric, în mod direct, în ceea ce se numește **lirismul subiectiv**, sau mai discret ori indirect, printr-o „lirică a măștilor“, a „rolurilor“, sau prin transferul observației în lumea obiectuală ce se exprimă pe sine, într-o formă de **lirism obiectiv**.

EUL LIRIC. Reprezintă vocea enunțiativă, care creează discursul într-o poezie lirică. Se mai numește și personaj liric. Tudor Vianu observă că „poetul, vorbind în numele său, exprimă viziunea, sentimentele și aspirațiile sale cele mai intime“. Constată însă, în același timp, că între persoana concretă, empirică, a poetului și aceea vorbitoare din text nu există o identitate obligatorie. Poetul liric nu vorbește totdeauna în numele său și nici nu are nevoie s-o facă, existând și alte modalități de exprimare lirică, prin obiectivare deplină, adică printr-o retragere aparentă din spațiul poetic, sau sub o mască străină, asimilându-se unui personaj oarecare, ca în creația dramatică sau epică. Aparent, în aceste cazuri exprimă

sentimente care propriu-zis nu sunt ale sale, dar energia generală pe care o imprimă mesajului poetic are aceeaşi autenticitate a exprimării directe. Deci, susţine Tudor Vianu, alături de o lirică personală se mai află „o lirică mascată şi o lirică a rolurilor".

LIRISMUL SUBIECTIV. Poezia lirică este, prin definiţie, o expresie a subiectivităţii. Chiar „**Iliada**", epopee, operă epică prin excelenţă, începe cu o invocaţie care fixează poziţia exactă a poetului în câmpul literar, deşi, având în vedere proiecţia în mit a întregii fabule, preferă să transfere discursul celor îndreptăţiţi să-l rostească, zeilor: „Cântă, zeiţă, mânia ce-aprinse pe-Ahil Peleianul!". O tradiţie poetică îndeajuns de bine consolidată, venind de la Platon, face ca liricul să corespundă unui mod de enunţare la persoana I singular, ceea ce asociază lirismul modalităţii de enunţare subiectivă.

De aceea, în discursul poetic se identifică **mărci ale subiectivităţii**, clasificate de Rodica Zafiu (2000) în patru categorii, identificabile şi operante în receptarea textului poetic: a) **mărcile circumstanţelor spaţio-temporale**, „sistemul deictic, care ancorează enunţul în situaţia de comunicare şi organizează informaţia în funcţie de poziţia subiectului locutor": **persoana I şi a II-a** a pronumelor personale, reflexive, posesive şi a verbelor; **adverbe deictice** (**aici, acolo, azi, acum** etc.); **pronume şi adverbe demonstrative**, care organizează obiectele în raport cu apropierea sau depărtarea faţă de vorbitor; prezentul verbal; **verbe de deplasare**, care poziţionează mişcarea în funcţie de locutor; b) **mărcile obiectului**, care situează persoanele sau obiectele în spaţiul poetic, articolele hotărât şi nehotărât, topica, variaţia numelor unor personaje, care schimbă perspectiva receptării etc.; c) **mărcile percepţiei şi ale cunoaşterii** eului liric, senzoriale, cognitive, afective, volitive, pe care se întemeiază şi figuri de stil vizuale, auditive, olfactive, sinestezice: verbele **a vedea**, **a simţi**, **a gândi**, **a suferi**, **a dori**, substantive şi adjective care desemnează noţiuni şi calităţi din aceeaşi sferă mentală şi senzorială, interjecţii de prezenteificare, de intrare în câmpul vizual: **iată!**, **uite!** etc.; d) **mărcile atitudinii subiective**: cuvinte cu sens evaluativ: **frumos**/ **urât**, **bun**/ **rău** etc.; instrumente lingvistice ale modalizării: adverbe şi locuţiuni adverbiale (**fireşte**, **poate**, **de bună seamă** etc.), verbe (**a crede**, **a considera**, **a trebui**), expresii verbale impersonale (**e bine**, **e rău**, **e util**, **e necesar** etc.).

Ilustrarea mărcilor lirice prezentate mai sus se poate face pe texte poetice în analiza literară curentă, devenind chiar instrumente ale acesteia. Sistemul deictic, cel mai bine reprezentat în textul literar, identifică locutorul liric. Combinate cu mărci ale percepţiei, deicticele fixează reperele spaţio-temporale ale cadrului: „De treci codrii de aramă, de departe vezi albind/ Ş-auzi mândra glăsuire a pădurii de argint./ Acolo, lângă isvoară, iarba pare de omăt…" (M. Eminescu).

Se remarcă aici, mai întâi, mărcile persoanei a II-a, căreia i se adresează eul liric presupus al textului, conţinute în desinenţele verbale: **treci**, **vezi**, **auzi**. Acestea au însă şi o funcţie a percepţiei spaţio-temporale a eului liric: **treci** semnifică intrarea într-un cadru mirific, de basm, prin depăşirea mai multor obstacole, „codrii de aramă", „pădurea de argint", iar verbele **vezi** şi **auzi**, cu insistenţă repetate, creează imaginile vizuale şi auditive ale textului. Impresionantele **imagini vizuale** se constituie printr-o mişcare a privirii de departe către aproape, de la margini către un centru („acolo, lângă isvoară"), pe când cele **auditive** se percep printr-o încordare a auzului, pentru a desprinde muzicalitatea sublimă a elementelor naturii şi sunetele mărunte ale nenumăratelor lumi ascunse în adâncuri. Ochiul întâlneşte mai întâi explozia de culori a codrilor „de aramă", **epitetul substantival** de sugestie folclorică având şi implicaţii auditive, sugerând în acelaşi timp un freamăt stins de alămuri şi lumea sensibilă de sunete şi de foşnete ce se înfiripă aici. Aceşti **codri fabuloşi** marchează hotarul dintre două lumi, cea reală şi cea de vis în care se pătrunde, întâlnită şi în alte poezii eminesciene. Sunt implicate, astfel, şi **mărci ale atitudinii subiective**, care sporesc splendoarea cadrului natural.

Mai subtile sunt, în textul literar, **mărcile obiectului**, ce se pot ilustra prin analiza primei strofe din poezia „**Lacul**": „Lacul codrilor albastru/ Nuferi galbeni îl încarcă./ Tresărind în cercuri albe/ El cutremură o barcă." Jocul topicii şi al articolelor hotărât şi nehotărât, susţinute de sugestii din planul lexico-semantic, constituie imaginea poetică pe trei dimensiuni: spaţiu, timp, mişcare. În plan lexical se remarcă predominanţa substantivului **lacul**, argumente fiind prezenţa lui în titlul poeziei, particularităţile topicii, dar şi puternica lui identificare prin articolul hotărât, toate contribuind la geneza imaginii dominante a spaţiului poetic. Al doilea substantiv, **codrilor**, tot articulat, adus astfel în prim-planul semantic, măreşte, concentric, spaţiul, raportul de apartenenţă (relaţie genitivală: **lacul codrilor**) sugerând o fuziune perfectă a peisajului, mai expresivă decât în topica normală, „Lacul albastru al codrilor".

Epitetul plasticizant **albastru** completează cadrul, dându-i, prin reflectare cromatică în undele lacului, o simetrie ideală între planul real şi cel virtual al imaginii.

Desigur, există şi teorii potrivit cărora lirismul subiectiv nu este numai apanajul persoanei I, ci se produce un transfer subtil de subiectivitate a discursului în cazul tuturor persoanelor ce constituie actul de comunicare: „Pentru scriitură, nu există o persoană privilegiată; cea care vorbeşte sau cea căreia i se vorbeşte; nu există nici o a treia persoană, care l-ar desemna pe cel absent. [...] În scriitură «eul» şi «tu»-ul pot fi deci tot o infinitate de subiecţi, adică «eu»-rile, «tu»-urile şi «el»-urile tuturor enunţurilor posibile." (Jean-Louis Baudry)

LIRISMUL OBIECTIV. Spre deosebire de lirismul subiectiv, în lirica obiectivă se produce o sublimare, o estompare a eului liric în spaţiul poetic. Locutorul devine mai abstract, astfel încât în multe poezii lirice „obiectualitatea devine voce" (Wolfgang Kayser), părând că se exprimă pe sine, încât nu mai este perceptibil nici un receptor al ei, deci nici un locutor. „În astfel de cazuri se vorbeşte de obicei despre o lirică «obiectivă»", conchide Kayser. Acest lucru se observă de pildă în „**Pastelurile**" lui Vasile Alecsandri, în care eul liric rămâne un observator discret al derulării tablourilor din natură prin faţa cititorului. Obiectivarea lirismului, limbajul care se creează pe sine, este însă o preocupare insistentă a şcolilor lingvistice ale ultimului secol. „Poeţii, susţine Roman Jakobson, sunt nişte oameni care refuză să utilizeze limbajul. [...] Poetul s-a retras brusc din limbajul-instrument; el a ales pentru totdeauna atitudinea poetică potrivit căreia cuvintele sunt considerate ca lucruri şi nu ca semne."

Poezia modernă se eliberează astfel nu numai de rigorile prozodice, ci tinde să se elibereze şi de eul vorbitor. Din această perspectivă, afirmaţia lui G. Călinescu despre George Coşbuc că scrie o lirică obiectivă se referă nu la esenţa fenomenului, ci la faptul că, într-o **lirică a rolurilor**, poetul transferă exprimarea directă unor personaje ce joacă aparente roluri epice sau dramatice, dar care exprimă acelaşi fond de autenticitate a trăirii. O „lirică a măştilor" identifica şi Tudor Vianu în „**Luceafărul**" eminescian, dar asta nu înseamnă că poemul nu este străbătut, de la început până la sfârşit, de un lirism profund.

AMBIGUITATEA. Este „mecanismul fundamental al poeticităţii" (Rodica Zafiu), o condiţie esenţială a limbajului poetic, „destinată să stimuleze şi să orienteze capacitatea imaginativă" (I. Coteanu). Ambiguitatea înseamnă dublă posibilitate de echivalare a unor elemente din limbajul poetic, rezultată din specificitatea construcţiei acestuia, astfel încât să deschidă către cititor o serie alternativă de conotaţii posibile la aceeaşi expresie a limbii. Într-un studiu de referinţă, William Empson (1981) stabileşte şapte tipuri de ambiguitate, după cum este rezultată din: polisemantismul lexical; din semnificaţiile alternative; din simultaneitatea semnificaţiilor; din combinarea unor semnificaţii neconcordante; dintr-o „confuzie fericită" a autorului, care îşi descoperă ideea pe parcursul scrierii, creând nedumerirea cititorului; dintr-o tautologie irelevantă; dintr-o contradicţie totală a semnificaţiilor, care scindează mintea autorului. Ambiguitatea este fenomenul cu variabilitatea şi deschiderea cea mai mare din poetică, generând practic spaţiul nelimitat al imaginarului. Empson însuşi defineşte ambiguitatea „o nedumerire, o încurcătură cu privire la ceea ce a vrut să spună autorul", iar Graham Hough identifica al optulea tip de ambiguitate, între semnificaţia intenţionată de autor şi semnificaţia realizată de cititor în timpul lecturii.

SUGESTIA. Este, în poezia modernă, o tehnică teoretizată mai întâi de simbolişti, opusă narativităţii, imagismului şi discursivităţii poeziei tradiţionale. Se bazează pe stilul aluziv, fragmentar, indecis, promovând vagul, clarobscurul, sinestezia, corespondenţa dintre sentimente şi culori, muzicalitatea versurilor, eufonia, armoniile perfecte. Philippe van Tieghem îl citează pe Mallarmé: „Aşadar, poezia nu trebuie să fie nici descriptivă, nici narativă, ci sugestivă. A vorbi ca un poet înseamnă «a te mulţumi să faci aluzie» la lucruri, «sau să le distragi calitatea care va încorpora vreo Idee»".

IMAGINARUL POETIC. Concept integrator al antropologiei şi al poeticilor moderne, definit ca viziune reunificatoare a conştientului şi a inconştientului în raportarea fiinţei umane la mediul înconjurător, reprezentabilă poetic într-o sumă uriaşă de imagini fundamentale, în reperele cărora se înscrie existenţa omului şi istoria psihoculturală a umanităţii. E privit ca potenţialitate şi totalitate a manifestărilor poetice, ca traseu mereu explorat de imaginaţia umană, „în care reprezentarea obiectului se lasă asimilată şi modelată de către imperativele impulsionale ale subiectului" (Gilbert Durand), devenind

conceptul cel mai cuprinzător al teoriei literare moderne. Gilbert Durand i-a dedicat un studiu de referinţă, „**Structurile antropologice ale imaginarului**". (***H.S.***)

Manualul NICULESCU

Sarmis

Mare poet romantic, Mihai Eminescu a cântat, cu virtuţi excepţionale, natura. În special natura poetizată în postume, potenţată de elanuri existenţiale, îmbibată de somnie şi mit, prevestitoare de moarte, prin tulburătoarea chemare a „dulcelui corn", este cea mai autentică poezie romantică din câte s-au scris vreodată în literatura română. Spaţiul poetic eminescian are tentaţia cuprinderii demiurgice, capacitatea de a „ritma în volume colosale vidul, aerul selenar sau solar, luna, sorii, lumina, norii, stelele, mineralizându-le şi solidificându-le în domuri metamorfice", într-o „arhitectură oniric-cosmică fără egal (...) în imaginaţia literară a lumii" (Elena Tacciu).

Poemul postum „**Sarmis**", contingent cu „**Gemenii**" prin istoria tragică a regelui dac, evocă o romantică poveste de iubire, proiectată în spaţiul arhaic al Daciei mitice, într-un cadru de natură paradiziacă, alcătuit din elemente esenţiale, primare, cerul şi marea, simboluri cosmice şi telurice, unite prin reflectarea luminii solare spre stingere: „Mijeşte orizonul cu raze depărtate,/ Iar marea-n mii de valuri a ei singurătate/ Spre zarea-i luminoasă porneşte să-şi unească/ Eterna-i neodihnă cu liniştea-i cerească." Ca şi în alte poeme eminesciene, momentul înserării pregăteşte şi potenţează elanul erotic, proiectat la scară cosmică, pe întinderile vaste ale cerului înstelat şi ale mării bântuite de vânturi şi valuri. În acest cadru, iubirea devine „rit de reintegrare în pierduta armonie cosmică" (Ioana Em. Petrescu), prin refugiul îndrăgostiţilor în mijlocul unei naturi erotomorfe, paradiziace, pierduţi pe căi neumblate, în „armonia codrului bătut de gânduri", îngropaţi în flori de tei, cuprinşi de starea de „farmec" a timpului ce şi-a oprit trecerea, similar timpului primordial.

Poemul „**Sarmis**", care păstrează note de idilă într-un decor grandios, prezintă iubirea ca întoarcere la pierduta stare edenică, aflată în mijlocul unei naturi pletorice, într-un spaţiu concentric, asemănător arhetipalei insule a lui Euthanasius din nuvela „**Cezara**". Spaţiul poetic are în centru o insulă cu o **natură sălbatică**, purtând, în viziune viguros romantică, semnele **gigantescului** şi ale **grandiosului**, înconjurată de imensa întindere a mării, în care se reflectă cerul înstelat. Natura se află în starea de graţie a înserării, când se totul cufundă în somn şi mişcarea terestră se stinge, lăsând loc, pe imensa boltă a cerului, unui grandios spectacol al aştrilor: „Natura doarme dusă, tăriile în pace./ Din limpedea-nălţime pe-alocuri se disface/ O stea, apoi iar una; pe ape diafane/ Îşi limpezesc în tremur pe rând a lor icoane./ Tot mai adânc domneşte tăcerea înţeleaptă –/ Se pare cum că noaptea minunea şi-o aşteaptă.".

Momentul revelaţiei totale, al „minunii", e anunţat de apariţia feerică a lunii din imensa întindere de ape: „Deodată luna-ncepe din ape să răsaie/ Şi pân' la mal durează o cale de văpaie./ Pe-o repede-nmiire de unde o aşterne/ Ea, fiica cea de aur a negurei eterne." Treptat, sub razele ei „atotştiutoare", se conturează imaginea perfectă a unui paradis teluric şi marin, cu cer înstelat şi o insulă singuratică ce se desprinde din neguri de valuri: „Cresc valurile mării şi ţărmul negru creşte/ Şi aburi se ridică din fund de văi spre dealuri./ O insulă departe s-a fost ivit din valuri,/ Părea că s-apropie mai mare, tot mai mare,/ Sub blândul disc al lunii, stăpânitor de mare.". Luntrea cu cei doi îndrăgostiţi completează un decor de cea mai autentică viziune romantică: „Din umbra de la maluri s-a desfăcut la larg/ O luntre cu-a ei pânze sumese de catarg./ Tăind în două apa ea poartă o păreche:/ Pe Sarmis, craiul tânăr din Getia cea veche,/ Mireasa-i în picioare, frumoasă ca o zână/ Stetea şi pe-a lui umăr îşi sprijină o mână.".

După acest moment pregătitor, poemul dobândeşte o structură aparte, declarațiile celor doi îndrăgostiți, pline de patos, fiind încadrate, ca într-o ramă, de o strofă enigmatică semantic, cu valoare de refren, construind un univers perfect pentru visarea romantică şi prefigurând sensurile profunde ale poemului şi destinul acestui cuplu adamic: „Se clatin visătorii copaci de chiparos/ Cu ramurile negre uitându-se în jos,/ Iar tei cu umbra lată şi flori până-n pământ/ Spre marea-ntunecată se scutură de vânt.".

Discursul erotic al lui Sarmis adună, prin metafore şi comparații de mare diversitate, toate trăsăturile ființei iubite ştiute din poeziile de dragoste eminesciene. Iubita, aşezată în centrul lumii, este „gingaşă mireasă a sufletului meu", „fragedă ființă ca floarea de cireş", o „crăiasă din poveşti", „ca marmura de albă", cu „mâini subţiri şi reci", zâmbet enigmatic, ochi „de lacrimi şi de foc". Monologul liric al lui Tomiris are tonalitatea tristă a fetei pământene care aspiră către sferele înalte, către „o poveste de-amor din alte vremuri", încadrând iubirea pentru Sarmis în armonia cosmică a lumii, în mari adâncimi de spațiu şi de timp, celebrată de toate elementele naturii: „Las' să orbesc privindu-i, iar tu ascultă-ncoace/ Cum stă la sfaturi marea cu stelele proroace/ Şi codri aiurează, – izvoarele-i albastre/ Şoptesc ele-nde ele de dragostele noastre./ Luceferii, ce tremur sclipind prin negre cetini,/ Pământul, marea, cerul, cu toate ni-s prieteni,/ Cât ai putea departe lopeţile să lepezi,/ Ca-n voie să ne ducă a mării unde repezi./ Oriunde ne vor duce în farmecul iubirii,/ Chiar de murim ajungem limanul fericirii.".

Imaginea finală a poemului încadrează această poveste de iubire în ritmurile eterne ale naturii, în care personajul feminin, mireasa lui Sarmis, pare să regizeze un întreg ritual erotic: „Ea mânile-amândouă le pune pe-al lui creştet.../ Frunziş purtat de vânturi pe valuri cade veşted./ Se clatin visătorii copaci de chiparos/ Cu ramurile negre uitându-se în jos,/ Iar tei cu umbra lată, cu flori până-n pământ/ Spre marea-ntunecată se scutură de vânt.". Natura paradiziacă învăluie cu sonuri blânde cuplul adamic, într-o atmosferă ocrotitoare, de dom silvan, atemporal, de fapt lumea ideală a Daciei mitice, în care se adună, totuşi, semne ale unei istorii ostile: „Din codrii singurateci un corn părea că sună./ Sălbatecele turme la țărmuri se adună./ Din stuful de pe mlaştini, din valurile ierbii/ Şi din poteci de codru vin ciutele şi cerbii,/ Iar caii albi ai mării şi zimbrii zânei Dochii/ Întind spre apă gâtul, la cer înaltă ochii.".

Cadrul final conține motive şi simboluri care îndreaptă această lume ideală către o zonă crepusculară, în contingență cu lumea visului şi cu marile nelinişti existențiale. Natura pletorică şi imaginea teiului situat la limita dintre viață şi moarte, cu flori crescute ilimitat („Iar tei cu frunza lată, cu flori până-n pământ/ Spre marea-ntunecată se scutură de vânt"), aparțin unui tărâm imaginar, care atrage în chip magic cuplul de îndrăgostiți, prin tulburătoarea chemare de corn. (***H.S.***)

Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual

Ex. 5/ p. 132. Comentați următorul citat critic:

„Corăbiile care se clatină pe apă sau stolurile înghițite de spațiu cunosc acelaşi drum, se resorb în aceeaşi sete a neantului. Căci plutirea şi zborul peste oceanul de unde albastre sau marea de gheţari nu au la Eminescu nimic din nostalgia altor țărmuri, din dorul necunoscutului geografic, al civilizațiilor străine, al popoarelor primitive, ci exprimă doar impulsul profund melancolic, dintr-o filozofare sceptică şi teribil de amară, spre haosul depărtării, spre depărtarea pură ale cărei zări dau pacea, odihna mult visată." (Ion Negoițescu – **„Poezia lui Eminescu"** – în **„Scriitori moderni"**, Editura Eminescu, 1996, p. 263).

Poezia lui Eminescu se întemeiază, în structurile ei esențiale, pe o cosmogonie rezultată din energia atemporală a haosului, a vidului de timp şi de spațiu, a lumii de dinainte de lume. Totul

face parte dintr-un plan genial (geniul suprem fiind însuşi Dumnezeu) de construcţie a lumii, pornind de la punctul genuin al naşterii lumilor până la întoarcerea lor finală în haosul iniţial, când „Timpul mort şi-ntinde trupul şi devine veşnicie". De aceea, corăbiile, spaţiile îndepărtate se pierd în această magmă primordială a lumii eterne, iar plutirea pe deasupra mărilor se explică prin păstrarea unei reminiscenţe din simţul originilor, a unui imaginar ochi al minţii ce priveşte dincolo de esenţa materiei, de frumuseţea nesperată a eterului. Pacea este asociată cu începuturile şi cu starea de frumuseţe veşnică şi de perfecţiune a universului originar. (***H.S.***)

ADDENDA

I. Negoiţescu, 1970

„Ce înseamnă natura mitică a lui Eminescu se vede dintr-un tablou în care, fără tendinţă gigantomană, codrii (pierduţi în singurătate), turmele (sălbatece), ierburile (ca valuri), ciutele, cerbii, „caii albi ai mării", zimbrii (fauna fabuloasă) tresar la părelnicul sunet de corn, simţind chemarea zânei Dochii. Prezenţa acesteia dă peisajului suflul divin şi nu e numai acel aer fabulos, ci şi unitatea elementelor într-o armonie superioară, fiorul sacrului, ce se resimte aici, născând mitosul. [...]

Ce departe sunt aceşti tei integraţi în marea, misterioasă, durere a naturii, gigantizaţi parcă sub aripa unui întunecos destin universal, de obişnuiţii tei eminescieni, care plâng destinul poetului! Aici natura cuprinde toate elementele sub cupola ei organică, lăsându-le în acelaşi timp potenţa liberă, şi voluptatea creşterii e o voluptate a durerii, un magnetism în mirifica moarte."

Manualul CORINT 1

MIHAI EMINESCU

Lasă-ţi lumea…

Poezia „**Lasă-ţi lumea**…", datată într-un prim manuscris în 1876 şi apărută în volumul „**Poesii**" din 1883, aparţine, tematic şi ca mijloace de expresie, perioadei a doua de creaţie eminesciană, alături de „**Floare albastră**", „**Dorinţa**", „**Crăiasa din poveşti**", „**Lacul**", când poetul păstra încă iluzia împlinirii prin dragoste, în mijlocul unei naturi calme, ocrotitoare, învestite cu toate atributele sacrului, într-o desăvârşită armonie cosmică. De aceea, „**Lasă-ţi lumea**…" pare o „temă cu variaţiuni", elementele naturii fiind diferite numai ca organizare ritmică şi spaţială, adunate într-un topos paradiziac, care, prin imersiune într-un cadru silvan arhaic, anulează trecerea timpului. Iubirea e percepută „ca rit de reintegrare în pierduta armonie cosmică" (Ioana Em. Petrescu), prin somnul îndrăgostiţilor în mijlocul unei naturi erotomorfe, paradiziace, pierduţi pe căi neumblate, în „armonia codrului bătut de gânduri", îngropaţi în flori de tei, cuprinşi de starea de „farmec" a timpului ce şi-a oprit trecerea, similar timpului primordial. Este iubirea ca întoarcere la pierduta stare edenică, aflată în mijlocul unei naturi bogate, elementele naturii dobândind starea de primordialitate, ca în „**Sărmanul Dionis**" (edenul selenar) sau în „**Cezara**", în arhetipala insulă a lui Euthanasius.

La fel ca în „**Dorinţa**" sau „**Floare albastră**", poezia se deschide cu o chemare într-un spaţiu ideal, erotizat, diferit de lumea comună, „uitată", protagoniştii înşişi renunţând la identitatea proprie, într-o dăruire erotică totală, ce reface cuplul primordial: „Lasă-ţi lumea ta uitată,/ Mi te dă cu totul mie,/ De ţi-ai da viaţa toată,/ Nime-n lume nu ne ştie." Dominant este aici **motivul codrului** labirintic, al **pădurii arhaice**, spaţiu edenic cu întregul câmp de motive subsumate, **lacul**, elementul acvatic, în care se oglindesc spaţiile cosmice, **stelele** şi **luna**, **teiul**, elementul vegetal, revărsat în efluvii olfactive, toate acestea modulate sonor de „tânguiosul **bucium**", de „glasul vechilor păduri" şi de freamătul „fermecat şi dureros" al codrului.

Cadrul natural are, astfel, simetrii perfecte, desprinse din armonia întregului, percepută de eul liric în corespondenţa deplină a elementelor terestre şi cosmice, într-o comunicare înaltă a telurismului cu uranicul: stelele scânteie printre crengi, „farmec dând cărării

strâmte", „dulcea lună" răsare „dintr-o rarişte de fag", apoi se oglindeşte în undele poleite ale lacului, „varsă apelor văpaie". Stările afective ale îndrăgostiţilor alternează, într-o empatie totală, cu armonia blândă a elementelor: „Tânguiosul bucium sună,/ L-ascultăm cu-atâta drag,/ Pe când iese dulcea lună/ Dintr-o rarişte de fag." Codrul verde, mereu acelaşi în eternitatea lui sacră, răspunde acestui sunet plin de vrajă: „Îi răspunde codrul verde/ Fermecat şi dureros,/ Iară sufletu-mi se pierde/ După chipul tău frumos." Fata apare, în atmosfera magică a codrului, cu chip „de înger drăgălaş", de zeitate silvană, care se priveşte în oglinda lacului, contopindu-se cu înaltul cerului şi cu adâncul apelor: „De-al tău chip el se pătrunde,/ Ca oglinda îl alege –/ Ce priveşti zâmbind în unde?/ Eşti frumoasă, se-nţelege." Înseşi elementele naturii sunt cuprinse de un erotism exprimat la scară cosmică, prin reflectarea lunii şi a stelelor în suprafaţa subţire a lacului: „Înălţimile albastre/ Pleacă zarea lor pe dealuri,/ Arătând privirii noastre/ Stele-n ceruri, stele-n valuri."

Sentimentul erotic se împlineşte astfel într-o atmosferă de visare dulce, în mirosul adormitor al teilor din crânguri, sub lumina „blândei lune", „atotştiutoarea", călăuză a destinelor umane: „Numai luna printre ceaţă/ Varsă apelor văpaie,/ Şi te aflã strânsă-n braţe,/ Dulce dragoste bălaie." (***H.S.***)

Sugestii de răspunsuri la exerciţii din manual

Ex. 2/ p. 84. Alegeţi şi alte poezii eminesciene, integrabile în specia romanţei (**„O, rămâi"**, **„Lacul"**, **„Crăiasa din poveşti"**, **„Floare albastră"**, **„Pe lângă plopii fără soţ"** etc.) şi analizaţi-le din punct de vedere stilistic şi ideatic.

O, rămâi

Multe dintre poeziile despre natură ale lui Eminescu ilustrează imaginea codrului, spaţiul sacru unde timpul se opreşte, devenind veşnicie. Pădurea este un personaj cu puterea de a împlini dorinţele copilului din **„Fiind băiet păduri cutreieram"**, de a încetini până la oprire timpul uman, o parte a timpului universal, sacru, ca în poezia **„O, rămâi"**: „Şi privind în luna plină/ La văpaia de pe lacuri,/ Anii tăi se par ca clipe,/ Clipe dulci se par ca veacuri". Motivul „pădurii vrăjite" este prezent şi în **„Povestea codrului"** şi **„Freamăt de codru"**, ca şi în **„Muşatin şi codrul"**, imaginea codrului fiind valorificată aici din perspectivă istorică, ca o cetate ideală, Sarmisegetuza lui Decebal, închisă în magie şi somn după înfrângerea în faţa romanilor, până când un alt corn, „mândru, triumfal", o va trezi din nou la viaţă şi la luptă.

Codrul este un loc de celebrare a fericirii prin oprirea curgerii timpului, cu o singură condiţie: cel ocrotit să nu părăsească locul vrăjit, aşa cum se întâmplă, de altfel, şi în poezia eminesciană. Cum releva Zoe Dumitrescu-Buşulenga, poezia **„O, rămâi"** continuă ideea poetică din **„Fiind băiet păduri cutreieram"**, în care poetul-copil ajunge la o armonie deplină cu natura, cu pădurea, cu peisajul ei paradiziac. Pădurea este un **loc cu puteri protectoare**, în care visul domină totul, iradiind o magică atracţie asupra copilului ocrotit de bolţile de frunze.

În **„O, rămâi"**, vraja aceasta dobândeşte expresie printr-o chemare neobişnuită, cu accente erotice, de fiinţă feminină care intuieşte depărtarea iminentă a iubitului. Declaraţia este directă: „O, rămâi, rămâi la mine,/ Te iubesc atât de mult!" şi ar părea pur omenească, dacă raportările următoare la cadrul natural nu ar explicita relaţia eului liric cu o natură paradiziacă ce se deschide imaginaţiei poetice. Pădurea este un receptacul al tuturor dorinţelor („Ale tale doruri toate/ Numai eu ştiu să le-ascult"); sub puterea ei magică, prin oglindire în ape şi „în al umbrei întuneric", copilul-poet devine stăpânitorul acestui tărâm fantastic, cu o floră dezvoltată nelimitat, cu vuiet de valuri şi unduiri de „nalte ierbi", cu taine greu revelate („Eu te fac s-auzi în taină/ Mersul cârdului de cerbi").

Simbolistica apei, de o complexitate uimitoare în poezia eminesciană, domină acest cadru, interferată cu aceea a lunii, într-o imagine ce atinge sublimul, sugerând abolirea timpului, care îşi relativizează durata până la anulare: „Şi privind în luna plină/ La văpaia de pe lacuri,/ Anii tăi se

par ca clipe,/ Clipe dulci se par ca veacuri". În aceste versuri armonizarea cadrului este deplină, spaţiul se anulează, înaltul inundând terestrul într-o imagine de o cromatică inedită („văpaia de pe lacuri"), la fel şi timpul, clipa şi veacul confundându-se. Acestea sunt spaţiul şi timpul vârstei de aur, atinse prin magie poetică, zice Zoe Dumitrescu-Buşulenga. Este, de fapt, ideala „tinereţe fără bătrâneţe", pe care, ca şi în basm, încălcând interdicţiile, sugerate în chemarea pădurii, poetul, în inocenţa şi inconştienţa sa, o pierde: „Astfel zise lin pădurea,/ Bolţi asupră-mi clătinând;/ Şuieram l-a ei chemare/ Ş-am ieşit în câmp râzând". Ieşirea se face în **câmp**, metaforă a spaţiului deschis, periclitat, aspru al vieţii.

Poetul încearcă să revină în acest loc ocrotitor, printr-o întoarcere târzie, în poezia **„Revedere"**, când glasul codrului este însă altul, rece, ca al timpului etern, inflexibil şi neiertător. Întoarcerea devine imposibilă sau se poate realiza numai prin moarte, prin reintegrare, în sens mioritic, în natură, ipostază ultimă figurată în **„Mai am un singur dor"** şi în variantele sale. (*H.S.*)

Floare albastră

Poezia **„Floare albastră"** este o **meditaţie pe tema iubirii**, **o idilă** desfăşurată într-un cadru feeric, în care visul romantic prefigurează peisajul, putându-se confunda cu natura. Publicată la 1 aprilie 1873 în revista **„Convorbiri literare"**, **„Floare albastră"** constituie, cum afirma Vladimir Streinu, „primul mare semn al operei viitoare", structurând viziunea poetică pe două planuri distincte, care se vor aprofunda în marile poeme următoare: un **plan terestru**, **un spaţiu paradiziac**, cu o natură protectoare, sublimă în primitivitatea ei, în care personajul feminin speră să-şi împlinească o iubire senzuală, plină de farmec, cu toate deliciile clipei trecătoare; **un plan înalt**, **cosmic**, care deschide orizonturile idealităţii şi ale visării, ale marilor aspiraţii romantice, specifice poetului de geniu, care meditează asupra marilor enigme ale lumii. Trecând de poezii ca **„Amorul unei marmure"** sau **„Venere şi Madonă"**, aflăm acum, pentru prima dată, în mod explicit, de o lume a stelelor şi a norilor, de cerurile ei înalte, de spaţii vaste în ordinea cosmică şi terestră, figurată prin sintagme caracteristice, „îndepărtata mare", „câmpiile asire", de axele lor de conexiune, „piramidele-nvechite", „vârful lor mare", cărora li se opun, într-o simetrie perfectă, **toposuri ale intimităţii erotice**, „codrul cu verdeaţă", „ochiul de pădure", poteca, „bolţile de frunze". De acum încolo, cei doi protagonişti ai idilei eminesciene vor fi stăpâniţi de aspiraţii diferite: el, vizionar, orientat spre înălţimi astrale, simboluri ale ascensiunii, **stele**, **nori**, **ceruri nalte**, **piramide**, **râuri de soare**, ea, telurică, senzuală, emanând parcă direct din natura originară, dorind o dragoste în care să fie împlinit totul, cu retrageri într-o intimitate absolută, regăsită şi în peisajul din jur, **codrul cu verdeaţă**, **stânca ce stă să se prăvale**, **prăpastia măreaţă**. **Floarea albastră** este chiar simbolul eului feminin, delicat, plin de tandreţe, ce se împlineşte prin dragoste, precum o floare creşte în razele soarelui. Ea va fi **roşie ca mărul**, îşi va juca norocul în dragoste pe un **fir de romaniţă**, cei doi vor sta în locuri pe unde nimeni nu a mai umblat înainte, de o frumuseţe sălbatică, unde **stânca stă să se prăvale**. **Reintegrarea în natură**, cadrul benefic pentru iubirile eminesciene, se explică prin ritmurile ei unduitoare, liniştitoare, prin capacitatea paradiziacă de **conservare a timpului**, implicit a fiinţelor umane care găsesc secreta cale de întoarcere în orizontul mitic, fabulos al naturii primordiale. Simbolul **florii albastre**, luat din **„Heinrich von Ofterdingen"**, de Novalis, înseamnă tocmai conservarea clipei pe panta eternităţii, prelungirea ei dincolo de limitele necruţătoare ale temporalităţii.

Ca şi în poemul **„Luceafărul"**, definitivat zece ani mai târziu, personajul feminin este cel care, primul, dă glas aspiraţiei erotice: „– Iar te-ai cufundat în stele/ Şi în nori şi-n ceruri-nalte?/ De nu m-ai uita încalte,/ Sufletul vieţii mele.// În zadar râuri de soare/ Grămădeşti-n a ta gândire/ Şi câmpiile asire/ Şi întunecata mare.", încercând o abstragere a partenerului din sferele celeste ale meditaţiei, o întoarcere către universul terestru, încărcat de simboluri paradiziace, alte ipostaze ale eternităţii, pe care poetul le regretă, revelate, abia în finalul poeziei. Între cei doi protagonişti există o distanţă ce defineşte **coordonatele a două lumi**: el aspiră la lucruri abstracte, încercând să priceapă misterele lumii, intră în **arhaic**, imaginează, prin simboluri relevante, „piramidele-nvechite", „câmpiile asire", perioadele istorice trecute, printr-un proces de remanenţă a **memoriei colective**, ea este stăpânită de un pragmatism senzual de un farmec absolut. Neavând **ochiul mitic al cunoaşterii**, pentru ea, principiul feminin autentic, timpul curge extrem de repede, enigmele neputând fi descifrate într-o viaţă de om, şi de aceea îşi invită iubitul să vină mai bine „în codrul cu verdeaţă/ Und-izvoare plâng în vale,/ Stânca stă să se prăvale/ În prăpastia măreaţă", într-o singurătate de început de lume, refăcând

cuplul adamic ca în grădinile raiului. Timpul, ca atare, se relativizează în apropiere de **codru,** în acest **spațiu sacru**, obținând componente dimensionale diferite pentru fiecare dintre ei: ea caută porțile originare ale eternității prin **izolare în natură**, ceea ce îi conferă trăsături notabile de personaj romantic, de **donna angelicata** și de nimfă silvană, el crede că se apropie de lume, de esența ei, prin **adâncirea în misterele cosmice** ale spațiului și ale timpului, prin resuscitarea simțului istoric, ce nu depinde de trecerea liniară a timpului, numai astfel explicându-se contingența poetului cu natura, imaginată ca **o poartă** de legătură cu orice epocă istorică. Neconcordanța temporală a celor doi protagoniști este aceea care îi face să se despartă, să nu ajungă, în același timp, la un punct ideal de comuniune erotică.

Cu toate acestea, pentru o clipă, **aspectul ludic al iubirii**, proiectată în spațiul visului, al dorinței, învinge desincronizarea funciară a celor doi protagoniști: „De mi-i da o sărutare/ Nime-n lume n-a s-o știe,/ Căci va fi sub pălărie –/ Ș-apoi cine treabă are!". Singuri în această lume cu atribute de primordialitate, stabilind o conexiune dincolo de orice barieră temporală, ei devin **Adam** și **Eva**, cuplul idilic paradiziac, într-un **topos sacru**, unde natura s-a cufundat în **primordial**, în care efuziunile sentimentale dobândesc o deplină naturalețe: „Pe cărare-n bolți de frunze,/ Apucând spre sat în vale,/ Ne-om da sărutări pe cale,/ Dulci ca florile ascunse". Mai mult poate decât în celelalte poezii, în care cadrul natural se învăluie într-o proiecție a visului erotic, **„Lacul"** sau **„Povestea codrului"**, în **„Floare albastră"** întâlnim o disoluție treptată a chipului iubitei, o retragere misterioasă în spațiul din care a apărut: „Înc-o gură – și dispare…/ Ca un stâlp eu stam în lună!/ Ce frumoasă, ce nebună/ E albastra-mi, dulce floare!" Clipa ultimă rămâne cel mai mult în mintea poetului, persistă dureros, se eternizează, pentru că despărțirea este, până la urmă, în cadrul existenței umane, **o moarte simbolică**: „Și te-ai dus, dulce minune,/ Ș-a murit iubirea noastră…". Acest moment fulgurant relevă tocmai efemeritatea evenimentului, a înseși clipelor de dragoste, în care ființa feminină, eterică, s-a retras în lumea sa ideală, precum fapturile de vis, nimfe sau spiriduși, care trăiesc în mijlocul naturii, lăsând în urmă numai vraja și melancolia visului. Protagoniștii părăsesc spațiul benefic al unei **naturi erotizate**, fiecare în felul său, prin întoarcere în adâncurile tainice ale codrului, ca un duh al pădurii, în cazul iubitei, sau, pentru poet, prin reluarea preocupărilor lumii banale, cu rare evadări în înalt, în idealitate. **Tristețea** se impune astfel ca stare de fapt a unei **lumi minore**, unde lucrurile **devin, se transfopmă** foarte repede, ca o modalitate de transfigurare poetică a melancoliei.

De fapt, în poezia **„Floare albastră"** coexistă, în mod aproape paradoxal, cele două extreme ale proiecției în eternitate care se vor profila în universul poetic eminescian: **infinitul mare**, profunzimile cosmosului, la care aspiră poetul, bogat ilustrat în textele maturității de creație, și **infinitul mic**, spre care îndeamnă personajul feminin, prin retragere în natura eternă, prin pierderea în adâncurile ei neștiute, mediul predilect din **„Fiind băiet păduri cutreieram"**, **„Dorința"**, **„O, rămâi"**. Cu această ultimă poezie, **„O, rămâi"**, similitudinile sunt mai multe, chiar frapante, identificate atât în cele două chemări aproape identice ca expresie și tonalitate, a pădurii și a iubitei, cât mai ales în atitudinea poetului, care, într-o sublimă inconștiență a visului, a aspirațiilor, părăsește această lume a cărei eternitate în ordine paradiziacă nu o percepe încă: „Astfel zise mititica,/ Dulce netezindu-mi părul./ Ah! ea spuse adevărul;/ Eu am râs, n-am zis nimica." (**„Floare albastră"**); „Astfel zise lin pădurea,/ Bolți asupră-mi clătinând;/ Șuieram l-a ei chemare/ Ș-am ieșit în câmp râzând." (**„O, rămâi"**). Poetul părăsește, în ambele ipostaze, un spațiu paradiziac, etern, inclusiv iubirea pură ce sălășluiește aici, regretul fiind o consecință firească, dar o reacție tardivă, care se traduce printr-un sentiment de melancolie ineluctabilă: „Totuși este trist în lume!"

Expresia poetică urmează îndeaproape liniile sferei ideatice, **„Floare albastră"** fiind o demonstrație a subordonării perfecte a formei la conținut. Se remarcă, în primul rând, influența versului popular, care conține dialog și adresare directă, măsura de 7-8 silabe, rima îmbrățișată și ritmul trohaic, semn al unui patos intens, năvalnic, fără convenții protocolare, totodată al unei sincerități absolute. Personajele lirice își dezvăluie, astfel, un statut de arhaitate, de ființe primordiale, care experimentează, sub aspect ludic, prin proiecție în vis, puritatea aspirațiilor erotice, neconvertite printr-un limbaj pretențios, sofisticat. Dialogul distribuie rolurile celor doi protagoniști și ilustrează mai ales spațialitatea poeziei, cele două planuri, terestru și cosmic, într-un limbaj simplu, dar cu o sintaxă aparte, ce îi dă profunzime nebănuită. Se conturează, încă de acum, **rostirea lirică simplă**, cu puține podoabe, din marile poeme de mai târziu, din care se vor desprinde însă marile viziuni romantice, imensitatea spațiilor cosmice și meditațiile profunde asupra trecerii timpului și a destinului

uman. Însăşi această **exemplaritate a limbajului** exprimă o tendinţă de esenţializare a fiinţei umane, de regresie către prototipal, către puritatea iniţială. (***H.S.***)

Lacul

„**Lacul**" (1876) este o idilă cu elemente de pastel, o poezie eminesciană specifică temei romantice a corelaţiei dintre dragoste şi natură şi, în acelaşi timp, un exerciţiu clasic de conturare a cadrului natural şi de inserţie, într-o atmosferă specifică, a sentimentului dominant, dragostea, cu toate neliniştile, aspiraţiile şi neîmplinirile ei. Natura somptuoasă din alte poeme, de pildă din „**Miradoniz**", în care personajul cu puteri magice „avea palat de stânci./ Drept streşină era un codru vechi/ Şi colonadele erau de munţi în şir", chiar din „**Călin (file din poveste)**", din care Eminescu preia şi prelucrează un vers („Lângă lacul care-n tremur somnoros şi lin se bate"), în „**Lacul**" se simplifică, fiind trasată în câteva pete de culoare şi în câteva linii dominante: „Lacul codrilor albastru/ Nuferi galbeni îl încarcă;/ Tresărind în cercuri albe/ El cutremură o barcă". Imaginea romantică a naturii, purtând amprentele celor trei dimensiuni, spaţiu, timp, mişcare, se concentrează asupra unui element dominant, situat într-un centru al lumii, lacul, un adevărat dom acvatic, cu toate conotaţiile de vrajă şi de mister ce derivă de aici. Apa are, după cum se ştie, două conotaţii: una a erosului, potenţator al iubirii, şi cealaltă a thanatosului, prin atracţia malefică a spaţiilor lichide şi a fiinţelor presimţite în adâncurile lor.

De la început se relevă atmosfera calmă a poeziei, potenţatoare a visului erotic, cu o natură statică, aflată parcă într-o odihnă cosmică, numai uşor tensionată de înfiorarea sentimentului de care este stăpânit personajul liric. Lacul, înconjurat de codri, adevărat ochi al pământului, oglindă cosmică în care se oglindeşte cerul albastru, este acoperit de „nuferi galbeni", care „îl încarcă", sugerând o materialitate gravitaţională sporită, generatoare de reverie. O tulburare din adâncuri se amplifică treptat, manifestată prin două verbe semnificative, „**Tresărind** în cercuri albe/ El **cutremură** o barcă". Pe oglinda apei, dispusă într-un cerc rezonator imens, în „cercuri albe", se află „trestii", constituite într-un adevărat **axis mundi** care uneşte, pe verticala spaţiului, cele două planuri ale imaginii, terestru şi cosmic. Trecerea, metamorfozarea cadrului, se poate pune în evidenţă prin prezenţa vântului, remarcată mai târziu, prin amplitudini sonore („Vântu-n trestii lin foşnească,/ Unduioasa apă sune!"), învolburând elementul lichid al naturii şi sugerând fluiditatea visului. În acest tablou incert, de zi-noapte, alternanţa temporală de la cerul albastru oglindit în adâncul apei la „lumina blândei lune" sugerează alunecarea treptată în orizontul oniric, totul ducând la o poveste de dragoste neîmplinită, ca în mai toată poezia eminesciană. Iubitei, personajului aşteptat şi absent i se conferă un aer de fiinţă acvatică („*Ea* din trestii să răsară/ Şi să-mi cadă lin pe piept"), reiterând mitul Ondinei, aşa cum în miturile greceşti apăreau nimfe silvane sau chiar zeiţa Demeter, care se ivea din mijlocul lanurilor de grâu. Prin urmare, imaginea naturii se conturează în linii perfecte, în cercuri concentrice: mai întâi codrii magici înconjoară lacul, îl învăluie ocrotitor, oglinda apei absoarbe înaltul, prăvălindu-l în adâncuri, unind universul mare şi universul mic prin axa verticală a trestiilor, simbol al fragilităţii în acelaşi timp, apar apoi malurile, cercurile valurilor, nuferii ce îndeamnă la somn, iar în centru, ca într-un **centrum mundi** în care se consumă povestea de dragoste, luntrea singuratică. În acest cadru, iubirea se împleteşte cu sentimentul unei naturi pline de lumină, fie solară, fie selenară, dorinţa cu regretul, amintirea cu nostalgia, posibilul cu nesiguranţa, căci, în finalul poeziei, ea „nu vine... Singuratic/ În zadar suspin şi sufăr/ Lângă lacul cel albastru/ Încărcat cu flori de nufăr".

Virtualitatea spaţiului şi a proiecţiei erotice este pusă în evidenţă tocmai prin folosirea verbelor la conjunctiv, dominante în întreaga poezie. Iubitul aşteaptă „luntrea mică", ce pluteşte pe deasupra apelor, ca într-o nouă geneză, apariţia fiinţei feminine eterice, întreaga mişcare bazându-se pe folosirea cu predilecţie a verbelor la conjunctiv: „să răsară", „să-mi cadă lin pe piept", „să scap din mână cârma", „să plutim cuprinşi de farmec", „Vântu-n trestii lin foşnească,/ Unduioasa apă sune!". Verbul „să răsară" indică un efort ascensional, al smulgerii din spaţiile acvatice, precum şi liniştea dinaintea materializării visului, „să-mi cadă lin pe piept" transcrie un sentiment intens de dragoste, „să scap din mână cârma", abandonarea în favoarea voluptăţii, „foşnească" şi „sune", o imagine auditivă liniştitoare, într-o încetineală voită, armonizată cu ecourile cosmice ale momentului. Toate aceste verbe sporesc nota de verosimil a visului,

determinând o liniştire a tonurilor naturii, propice pentru sentimentul de dragoste, aflat sub semnul visului, al diafanului, al imaterialității.

Inversiunea „Lacul codrilor albastru/ Nuferi galbeni îl încarcă", dublă (mai întâi complementul direct **lacul** cu subiectul **nuferi**, apoi atributul substantival **codrilor** cu cel adjectival **albastru**), marchează perfecta fuziune şi frumuseţea peisajului paradiziac. Lacul devine un spaţiu imens, o suprafaţă de reflexie a uranicului, contopirea ideală a celor două universuri separate prin cosmogeneză: celestul şi chtonicul. Epitetul **albastru** prezintă infinitatea tărâmurilor neexplorate, aduse, prin oglinda apei, atât de aproape. Totodată, vedem cum se conturează **domul multiplu:** un dom acvatic, înconjurat de un **dom silvestru**, a cărui unitate perfectă a elementelor se realizează prin inversiunea „lacul codrilor albastru", în care se remarcă rolul predominant al cuvântului **lacul**, puternic identificat prin articolul hotărât, care generează imaginea de ansamblu a structurii poetice. Al doilea substantiv, **codrilor**, iarăşi articulat, adus în prim-planul semantic, măreşte concentric spaţiul, raportul de apartenenţă (relaţie genitivală: **lacul codrilor**) sugerând o fuziune perfectă a peisajului. Adjectivul **albastru**, dislocat de lângă substantivul determinat, epitet plasticizant, completează cadrul, dându-i, prin reflectare în unde, o simetrie ideală între planul real şi cel virtual. Deşi este numai complement direct, substantivul **lacul** deschide spaţiul poetic, pe când **nuferi**, nearticulat, subiect însă, deţine un rol cu totul secundar, creând un câmp semantic cu totul neglijabil. **Lacul**, dimpotrivă, reluat prin pronumele personale **îl** şi **el**, îşi remarcă prezenţa şi în structurile poetice următoare. Există aici, prin abstractizarea produsă de pronume, o estompare a cadrului, o translaţie secretă, o concentrare asupra fiinţei umane, căreia i se va oferi, în strofele următoare, locul central în imaginea poeziei. Spaţiul însuşi, printr-o mişcare intermitentă, de eternă repetare (**tresărind**), se reduce la linii concentrice şi mai mici, aproape abstracte (**cercuri albe**), punctul central, cu destinaţie umană, fiind figurat de **o barcă**, strofa întreagă fiind mărginită de două substantive: **lacul** > **barcă**. Deşi mişcarea pare să ia amploare (**cutremură**), substantivul **barcă**, însoţit de articolul nedefinit **o**, rămâne, tocmai datorită acestuia, în plan secundar. Jocul subtil al articolului, ce se poate constata de altfel în toată poezia, determinat şi de inversiunile semnalate, menţine în prima strofă dominaţia cadrului natural, cu posibile deplasări de perspectivă: **codru** > **lac** > **barcă**, substantivul din urmă devenind ulterior un adevărat centru al lumii („Să sărim în luntrea mică"), chiar părţile componente ale bărcii precizându-şi detaliile prin articolul hotărât (**cârma**, **lopeţile**), ceea ce contribuie la realizarea atmosferei de poezie erotică. O notă de vag, de reverie romantică însoţeşte această translaţie; chiar prezentul şi gerunziul verbelor generează o impresie de eternitate. Aceeaşi sugestie este implicată, în plan fonetic, ca imagine auditivă de fond, într-o discretă muzicalitate ce domină prima strofă, creată în special prin alternarea consoanelor **l** şi **r** în ambianţe vocalice în genere fluide, care sugerează o lină plutire pe valuri, amplificată sonor în strofele următoare prin aliteraţie: „Vântu-n trestii lin foşnească,/ Unduioasa apă sune!". (***H.S.***)

Dorinţa

Poezia „**Dorinţa**" apare la 1 septembrie 1876, în revista „**Convorbiri literare**", alături de „**Melancolie**", „**Lacul**" şi „**Crăiasa din poveşti**". Ultimele două traduc un vis de iubire într-o ambianţă tipic eminesciană, cu lac şi codrul împrejmuitor, care predispun la reverii erotice. „**Dorinţa**" exprimă în mod direct, ca impuls al eului liric, invitaţia în acest spaţiu ideal, într-o lume pură, ce conţine încă reminiscenţele sacrului: „Vino-n codru la izvorul/ Care tremură pe prund,/ Unde prispa cea de brazde/ Crengi plecate o ascund". Vegetalul abundent se asociază cu imaginea acvatică a izvorului în nesfârşită curgere şi cu imaginea chtonică a „prispei de brazde", acoperite enigmatic de „crengile plecate", toate creând un refugiu de o arhaitate paradiziacă, în care se celebrează, fără false convenţii, puritatea sentimentului de dragoste.

Ritualul iubirii, uneori cu imagistică frustă, pământeană („Fruntea albă-n părul galben/ Pe-al meu braţ încet s-o culci,/ Lăsând pradă gurii mele/ Ale tale buze dulci..."), are totuşi candoarea gesturilor hieratice, imaginea fiinţei feminine fiind de o materialitate abia perceptibilă, nedesprinsă încă pe deplin din sfera oniricului în care se proiectează poveştile de dragoste eminesciene: „Şi în braţele-mi întinse/ Să alergi, pe piept să-mi cazi,/ Să-ţi desprind din creştet vălul,/ Să-l ridic de pe obraz.". Singurătatea cuplului este accentuată de arhaitatea şi de rusticitatea peisajului, din care se percepe armonia cosmică a elementelor: „Vom visa un vis ferice,/ Îngâna-ne-vor c-un cânt/

Singuratece izvoare,/ Blânda batere de vânt“. Cântul întregii naturi se armonizează empatic cu sentimentele celor doi iubiți, dându-i o proiecție ascendentă, prin imaginea teiului, arbore cosmic, care traduce, în plan terestru, muzica sferelor: „Adormind de armonia/ Codrului bătut de gânduri,/ Flori de tei deasupra noastră/ Or să cadă rânduri-rânduri.“ Codrul, loc sacru, entitate atemporală, dom silvan personificat printr-o metaforă revelatorie, „bătut de gânduri“, devine topos ocrotitor al dragostei, prin legături secrete cu lumea eternă, a timpului fără margini. (***H.S.***)

Crăiasa din povești

Luna, obiect de divinație în perioada arhaică, devine la Mihai Eminescu un astru cu atribuții magice în crearea cadrului nocturn și în potențarea discretă a sentimentului de dragoste. Analizând în sens bachelardian simbolistica lunii, Elena Tacciu remarcă: „Eminescu, al cărui imaginar contrage cosmosul la dimensiunile eului, dezmărginindu-l în același timp, face din lună astrul său tutelar.“ În aerul eminescian, care topește în fluidul nocturn telurícul și acvaticul, luna creează penumbra, lumina stinsă, argintie, încărcată cu puteri magice, fiind opusă luminii solare, simbol de regulă al rațiunii, al reflectării clare a imaginilor lumii.

În poezia „**Crăiasa din povești**“, apărută la 1 septembrie 1876 în revista „**Convorbiri literare**“, imaginea poetică dominantă se constituie prin oximoron, „neguri albe, strălucite“, element de potențare a unei atmosfere nocturne, sublunare, încărcată de mister: „Neguri albe, strălucite/ Naște luna argintie,/ Ea le scoate peste ape,/ Le întinde pe câmpie“. Lumina lunii se revarsă din înalt, unind, sub semnul argintului selenar, întinderea câmpiei și oglinda apei într-o luminescență ireală, ce deschide porțile transcendentului și anunță apariția fenomenelor magice. Poezia excelează printr-o simplitate a liniilor, care conexează elementele esențiale ale cadrului natural, dominantă fiind luna, reflectată în oglinda apei și în aburul nocturn al câmpiei, creând o atmosferă magică, de așteptare a unor fenomene neobișnuite. Atrase de fascinația lunii, vietățile naturii apar din umbră, lângă lac, într-un centru al naturii specific poeziei eminesciene: „S-adun flori în șezătoare,/ De painjen tort să rumpă,/ Și anină-n haina nopții/ Boabe mari de piatră scumpă.“ Imaginea apei cristalizate în fire de tort, de păianjen, feminizată de lumina lunii, conservă o realitate primordială, a purității eterne. Lacul devine un centru în care ia naștere o magică mișcare scenică: „Lângă lac, pe care norii/ Au urzit o umbră fină,/ Ruptă de mișcări de valuri/ Ca de bulgări de lumină,// Dându-și trestia-ntr-o parte./ Stă copila lin plecată,/ Trandafiri aruncă roșii/ Peste unda fermecată.“ Imaginea ființei feminine este în strânsă legătură cu a apei, cele două elemente, uman și acvatic, potențându-se reciproc, într-o transfigurare a vrăjii, a visului unei nopți de vară. Umbra fină a argintului selenar se împrăștie asupra întregului peisaj, devenit punct de convergență a planurilor terestru și cosmic, topos din care iradiază puterea magică a întrupărilor miraculoase. Copila, apariție feminină pură, acvatică, născându-se, în chip mitic, din mijlocul apelor, în undele tremurătoare („Ruptă de mișcări de valuri“), dintre trestii, ca o nimfă, e o imagine idealizată a eternului feminin.

Lacul este vrăjit, la rândul lui, de această apariție vegheată de genii tutelare ale fabulosului folcloric autohton: „Ca să vad-un chip, se uită/ Cum aleargă apa-n cercuri,/ Căci vrăjit de mult e lacul/ De-un cuvânt al sfintei Miercuri; // Ca să iasă chipu-n față,/ Trandafiri aruncă tineri./ Căci vrăjiți sunt trandafirii/ De-un cuvânt al sfintei Vineri.“ Florile, prin componenta lor acvatică, reprezintă o concentrare a capacității de regenerare a naturii, a puterii germinative a lumii. Trandafirii devin participanți la un spectacol tulburător, celest și teluric, concentrând, în esența lor florală, sevele chtonice cu lumina solară. Ritualul magic esențializează imaginea unei apariții fabuloase, o nimfă a lacului, o „crăiasă din povești“, care schimbă datele realului, dându-le nota de atemporalitate a basmelor: „Ea se uită... Păru-i galben,/ Fața ei lucesc în lună,/ Iar în ochii ei albaștri/ Toate basmele s-adună.“

Lacul, oglindind razele lunii, deschide aici o poartă către eternitate, prin repetarea unui act hierofanic, la care participă, într-o sonoritate molcomă, de vrajă, a versurilor, întreaga natură. Poetul folosește forme arhaice sau regionale ale cuvintelor, tocmai din dorința de a potența sentimentul magic („painjen“, „să rumpă“). Apa care aleargă în cercuri este o metaforă a lumii în eternă mișcare. Imaginea fetei ține de o reprezentare hieratică a ființei feminine: părul său este galben, fața este de o paloare accentuată, ochii sunt albaștri, deținători ai magiei basmelor. (***H.S.***)

Pe lângă plopii fără soț...

Plopul, considera G. Călinescu, este un „copac elastic și orășănesc", ce „dă amintirilor o mișcare lentă", identificată în tonul de romanță al poeziei **„Pe lângă plopii fără soț..."**, apărută în revista **„Familia"** în 1883. În **„Dicționarul de simboluri"** al lui Jean Chevalier și Alain Gheerbrant, plopul e considerat un copac asociat „durerii, sacrificiilor și lacrimilor", simbolizând „forțele regresive ale naturii, amintirea mai mult decât speranța, timpul trecut mai mult decât viitorul renașterilor". În mod întâmplător sau dintr-o simbolistică autentică, percepută în termenii ei definitorii, Eminescu înscrie ideația poeziei în acești termeni semnificativi. **„Pe lângă plopii fără soț..." e o poezie a tristeții**, a **destrămării iubirii**, a pierderii speranțelor în dragoste ca sentiment înălțător. Plopii, „fără soț", evocă, într-o primă secvență, de două strofe, o poveste de dragoste neîmplinită, din vina ființei iubite, singura care nu a înțeles intensitatea sentimentelor poetului: „Pe lângă plopii fără soț/ Adesea am trecut;/ Mă cunoșteau vecinii toți –/ Tu nu m-ai cunoscut.// La geamul tău ce strălucea/ Privii atât de des;/ O lume toată-nțelegea –/ Tu nu m-ai înțeles."

Poezia se construiește, încă de aici, pe temeiul **gradației ascendente**, al amplificării, pe de o parte, a dragostei poetului, pe de alta, în **paralelism** perfect, a neînțelegerii ființei adorate, care ratează șansa unei mari iubiri. Semnificativ este spațiul în care se consumă sentimentul erotic. Suntem departe de căile nepătrunse ale naturii, de adâncimea codrului protector, cu proiecția trăirilor lirice la scară cosmică, încadrabile în inefabilul unui spirit universal. Peisajul este aici citadin, convențional, el însuși inadecvat nemuritoarelor povești de iubire. Femeia îndrăgită este absentă, fiind doar bănuită că se află dincolo de un hotar impenetrabil, figurat mai întâi, în peisaj, prin „plopii fără soț", apoi prin geamul „ce strălucea", ce nu dezvăluie, prin reflectare către exterior, mai mult decât în sonetul **„Stau în cerdacul tău..."**, nimic din atmosfera misterioasă a interiorului, din intimitatea acestuia.

În secvențele următoare, poezia ia de altfel o **tonalitate** intens **meditativă**, înălțându-se la considerații asupra metafizicii iubirii, cu sintagme în genere cunoscute din alte poezii de dragoste. Poetul, ca substitutul său genial din **„Luceafărul"**, ar fi dorit „o șoaptă de răspuns", „o zi din viață", chiar împlinirea sublimă a unei singure clipe de iubire: „O oră să fi fost amici,/ Să ne iubim cu dor,/ S-ascult de glasul gurii mici,/ O oră, și să mor." Însăși ființa iubită ar fi urcat în sfera superioară a aștrilor, unde „În calea timpilor ce vin/ O stea s-ar fi aprins", ar fi învins timpul ireversibil, dobândind trăsăturile ideale ale arhetipului feminin, „Un chip de-a pururi adorat/ Cum nu mai au perechi/ Acele zâne ce străbat/ Din timpurile vechi."

Culminația sentimentului, în același timp punctul cel mai înalt al gradației, care ia de acum o linie descendentă, se justifică printr-o iubire ce angajează, în sens mitic, toate generațiile de strămoși, întreaga moștenire genealogică a speciei: „Căci te iubeam cu ochi păgâni/ Și plini de suferinți,/ Ce mi-i lăsară din bătrâni/ Părinții din părinți."

Întoarcerea în prezent destramă întregul miraj al iubirii, coborâtă din spațiile idealității: „Căci azi le semeni tuturor/ La umblet și la port,/ Și te privesc nepăsător/ C-un rece ochi de mort." Clipa astrală a marii iubiri, nepământene, a fost definitiv pierdută: „Tu trebuia să te cuprinzi/ De acel farmec sfânt,/ Și noaptea candelă s-aprinzi/ Iubirii pe pământ." (***H.S.***)

Manualele ROSETTI, HUMANITAS

ION HELIADE-RĂDULESCU

Zburătorul

ION HELIADE-RĂDULESCU (1802-1872). Personalitate enciclopedică a culturii și a literaturii române din epoca pașoptistă, îndrumător și șef de școală literară prin revista **„Curierul românesc"**, apărută în 1929, prin care susține creația literară națională și valorile autentice. Ca toți scriitorii epocii, se află sub dublă influență literară, clasică și romantică. Operele științifice și literare cele mai cunoscute sunt: **„Gramatica românească"** (1828), **„Culegere din scrierile lui I. Eliade de prose și de poesie"** (1836), **„Curs întreg de poesie generale"** (I-IV, 1868-1870), **„Equilibru între anthitesi sau spiritul și materia"** (1869).

Heliade traduce din Hesiod, Ariosto, Tasso, Boileau, Voltaire, Marmontel, J.-J. Rousseau, Ossian, G. Sand, Goethe, Schiller. În 1830 traduce „Meditații poetice dintr-a lui A. De la Martin", orientând spiritualitatea românească spre poezia romantică.

În poezia **„Zburătorul"**, impactul tinerei fete cu ființa celestă produce manifestări fiziologice de mare intensitate: „Vezi, mamă, ce mă doare! și pieptul mi se bate,/ Mulțimi de vinețele pe sân mi se ivesc;/ Un foc s-aprinde-n mine, răcori mă iau la spate,/ Îmi ard buzele, mamă, obrajii-mi se pălesc!". Mitul **zburătorului**, unul dintre cele patru mituri fundamentale ale poporului român, după cum spunea G. Călinescu, este unul **universal**: toate literaturile lumii conțin referiri la făpturi celeste care descind pentru scurt timp pe pământ, unde transformă radical viața celui întâlnit în cale. **Zburătorul** este demonul, îngerul căzut care și-a pierdut aripile, **un ange déchu**, temă literară de mare circulație, începută cu pedepsirea biblică a îngerilor răzvrătiți, supusă transformărilor prin Dante, Milton („**Paradisul pierdut**"), ajungând în romantism, prin **„La Fin du Satan"** al lui Hugo, **„Eloá"** (Vigny), **„Demonul"** lui Lermontov, la o inversare totală a termenilor de bine și de rău. În **„Biblie"**, prin pedepsirea de către Dumnezeu a îngerilor răzvrătiți, se săvârșește un act justițiar (ideea o întâlnim și la Dante și Milton), pe când în romantism demonul devine personajul pozitiv, care ar fi revoluționat lumea, dacă nu ar fi existat o forță de reacțiune, oprimatoare, însuși Dumnezeu. William Blake îl imaginează ca pe un tânăr frumos, în **„Satan in his Glory"**, tablou prezentat la Tate Gallery în 1800. Aparținând mediului chtonic, demonul este văzut în ipostaze biblice, fiind un simbol al desfrâului, după cum arată tabloul **„Grădina desfătărilor"** al lui Bosch. Toma Nour din **„Geniu pustiu"** este de o frumusețe demonică. Satanul dumnezeiesc, **daimonul** sau **entitatea inferioară,** este o ipostază a romantismului miltonian, fiind stăpânit de două forțe opuse, atât damnarea, cât și tendința de a supraviețui. El este ipostaza fericită a omului ce nu ascende la cer, dotat cu libertatea de a greși. Eliade are și un curios mit antititanic, **„Căderea dracilor"**. Hugo prezintă drama **căderii** având o durată milenară în **„La Fin du Satan"**. Basmul german al lui Kunisch, **„Fata în grădina de aur"**, vorbește de o criză erotică a zmeului, la fel cum remarca G. Călinescu în **„Estetica basmului"**. Cu o forță extraordinară, în ciuda **prăbușirii**, zmeul exercită o teribilă bulversare a simțurilor.

Pe plan general, în romantism, prin scindarea divinității în seraf și demon, între aceștia continuă să se manifeste o atracție irezistibilă: seraful, visând redempțiunea divină, se îndrăgostește fără scăpare de opusul său. Dacă la Heliade, în **„Zburătorul"**, manifestările Floricăi sunt numai de ordin senzual (în genul poeziei sapphice), la Eminescu atracția erotică implică mari idei filozofice, renunțări concepute la scară cosmică. Luceafărul nu mai este un răzvrătit, e un hyper-eon, așezat în ierarhia cosmică aproape de Demiurg, ci se manifestă, prin tentațiile sale erotice, și ca un Zburător.

Pentru mitul Zburătorului, încorporat în poezia cu același titlu a lui Heliade-Rădulescu, apoi în **„Călin (file din poveste)"** și mai cu seamă în **„Luceafărul"**, se relevă și o îmbinare de motive populare, de „eresuri", în sensul dat de Dimitrie Cantemir în **„Descrierea Moldovei"**: Zburătorul „este o nălucă, un om tânăr, frumos, care vine noaptea la fete mari, mai ales la femeile de curând măritate". Tinerele fete, aflate în pragul nubilității, sunt supuse unui impact puternic din partea unei astfel de ființe alcătuite din foc și pară.

În poezia **„Zburătorul"**, întâlnirea unei astfel de ființe are efecte răvășitoare pentru echilibrul tinerei fete: simțurile sunt acutizate la maximum, senzațiile ating o intensitate vecină cu durerea: „Vezi, mamă, ce mă doare! și pieptul mi se zbate,/ Mulțimi de vinețele pe piept mi se ivesc;/ Un foc s-aprinde-n mine, răcori mă iau la spate,/ Îmi ard buzele, mamă, obrajii-mi se pălesc!". Prezența Zburătorului se face simțită în întreaga natură, el fiind pretutindeni și nicăieri. Supus unei invazii nelămurite, trupul fetei tremură, cuprins de reacții contradictorii, exprimate stilistic prin antiteză: „Ah, inima-mi zvâcnește!... și zboară de la mine!/ [...] Și cald, și rece, uite,

că-mi furnică prin vine,/ În brațe n-am nimica şi parcă am ceva". Mânată de forțe ce depăşesc cu mult închipuirea, incapabilă de a se stăpâni, tânăra fată trece succesiv de la o stare la alta, fără oprire, de la bucurie la tristețe, la plâns: „Şi tremur de nesațiu, şi ochii-mi văpăiază,/ Pornesc dintr-înşii lacrămi şi plâng, măicuță, plâng".

Aşa cum, în mitologie, cel lovit de săgeata lui Eros nu mai avea linişte până nu-şi împlinea iubirea, tânăra fată nu poate scăpa de acest chin, mult prea mare, epuizant: „Un nod colea m-apucă, ici coasta rău mă doare;/ În trup o piroteală de tot m-a stăpânit". E aici o atracție de neînvins între două lumi opuse, una celestă, cu puteri aflate dincolo de înțelegerea oamenilor, hotărând destine pentru oameni şi țări, şi alta a ființelor terestre, care aspiră la spațiile înaltului, ale idealității, explicabile numai prin reflexe ale unei puteri magice: „... o fi vrun zburător!/ Ori aide l-alde baba Comana or Sorica,/ Or du-te la moş popa, or mergi la vrăjitor". E dragoste nepământeană, plină de chinuitoare aşteptări, de teribile frământări interioare: „Aşa plângea Florica şi, biet, îşi spunea dorul". Într-o atmosferă de aşteptare enormă timpul se dilată: „Acest fel toată viața-mi e lungă aşteptare", explicitând cel mai sugestiv sentimentul greu traductibil de dor.

Cadrul natural, descris într-un splendid **pastel**, primul din literatura română, este feeric, idilic: un sat obişnuit, de pe văile molcome româneşti, cu o mulțime de case şi vetre de foc, proiectat însă pe neaşteptate în jariştea cosmică: „Era în murgul serii şi soarele sfințise;/ A puțurilor cumpeni țipând parcă chema/ A satului cireadă, ce greu, mereu sosise/ Şi vitele muginde la zgheab întins păşea.". Vite, cumpene ce scârțâie la apus alcătuiesc decorul unei lumi cufundate într-o linişte patriarhală, într-un paradis terestru, în care se deschid căile magice pentru întâlnirea fetei cu Zburătorul, înger şi demon în acelaşi timp, încântător prin frumusețea lui neobişnuită.

Liniştea monumentală a naturii se aşterne treptat asupra întregului sat: „Încep a luci stele rând una câte una/ Şi focuri în tot satul încep a se vedea;/ Târzie astă-seară răsare-acum şi luna/ Şi, cobe, câteodată tot cade câte-o stea". Este momentul aprinderii stelelor pe cer, al conturării unui cadru nocturn de o arhaitate primordială, propice pentru apariția Zburătorului: „E noapte naltă, naltă; din mijlocul tăriei/ Veşmântul său cel negru, de stele semănat,/ Destins coprinde lumea, ce-n brațele somniei/ Visează câte-aievea deşteaptă n-a visat". Poezia devine astfel un scenariu al interiorizării şi al interiorității, al stingerii mişcării pe spații vaste, pregătind intensificarea trăirii erotice, cu marile ei tensiuni lăuntrice. Vraja onirică ce domneşte asupra întregului peisaj cheamă Zburătorul şi apariția acestuia se face cu participarea întregii naturi: „Tăcere este totul şi nemişcare plină;/ Încântec şi descântec pe lume s-au lăsat;/ Nici frunza nu se mişcă, nici vântul nu suspină,/ Şi apele dorm duse şi morile au stat". Versurile redau o secvență de timp încremenită ca în fața unui mare miracol, un tablou imobil, un univers ce se poate întâlni în tablourile pictorilor modernişti: intruziunea straniului în real, participarea lui la un eveniment se face cu discontinuitate, punând în evidență marile forțe care unesc planurile cosmic şi teluric. Lumea aşteaptă înfrigurată sosirea fâpturii cereşti, undeva la granița dintre real şi ireal. **Zburătorul** este astfel un premergător al *hyper-eon*-ului din **„Luceafărul"** lui Eminescu. (***H.S.***)

Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual (HUMANITAS)

Ex. 1/ p. 161. Exemplificați sentimentele contradictorii care „se aud" în monologul Floricăi: tristețea, speranța, aşteptarea nelămurită (teamă şi dorință).

O aşteptare nelămurită, o forță erotică neaşteptată pune stăpânire pe Florica: „Vezi, mamă, ce mă doare! şi pieptul mi se bate,/ Mulțimi de vinețele pe sân mi se ivesc;/ Un foc s-aprinde-n mine, răcori mă iau la spate,/ Îmi ard buzele, mamă, obrajii-mi se pălesc!" Senzația de neobişnuit şi de

inexplicabil este dată de această invazie a sentimentului celest, care o lasă pe fată fără putere în faţa neprevăzutului, într-o natură panteistă erotizată, în care toate elementele, crângul, râul, vântul au manifestări şi mângâieri erotice.

Ex. 3/ p. 161. De ce credeţi că poetul a pus lunga tânguire a fetei în antiteză cu tăcerea deplină a mamei?

Mama se află într-o altă etapă a vieţii; ea a trecut prin fiorii sentimentului nelămurit, în alt moment al existenţei sale, ştiind din experienţă că în faţa invaziei sentimentului erotic nu există alinare.

Ex. 4/ p. 161. Căutaţi o altă poezie românească în care să apară mitul zburătorului.

Eminescu se ilustrează, în literatura noastră, într-o filiaţie deplină cu aceea universală, ca un poet profund al marilor teme ale iubirii, în primul rând prin mitul Zburătorului. Luceafărul nu mai este un înger căzut, un răzvrătit împotriva divinităţii supreme, ci un hyper-eon, aşezat în ierarhia cosmică aproape de Demiurg. Prin tentaţiile sale erotice, se manifestă însă şi ca un Zburător. El apare din mare, de aici putându-se trage şi o concluzie folclorică: o Ştimă a apelor, un „Cel din tău“ există şi în eresurile populare, după cum apariţiile sub formă de sul de foc, de fulger, imaginate în gândirea mitică, figurează în poem ipostaza uranică a Luceafărului. Zburătorul lui Eminescu din **„Călin (file din poveste)“** devine genial, în **„Luceafărul“**, unde criza erotică este numai temporară. „Luceafărul – zice G. Călinescu – este mintea contemplativă, apolinică, cu o scurtă criză dionisiacă, repede depăşită prin dilatarea acelui epifenomen care se cheamă conştiinţă“. El nu se răzvrăteşte, ca în Arhanghelul lui Hugo, împotriva conştiinţei demiurgice, ci împotriva acelei societăţi nedemne de purificare, de înălţare la divinitate. Blestemul său implicit este acela al unui Prometeu (al lui Al. Philippide) ce trebuie să-şi caute o altă lume: „– Ce-ţi pasă ţie, chip de lut,/ Dac-oi fi eu sau altul?// Trăind în cercul vostru strâmt/ Norocul vă petrece,/ Ci eu în lumea mea mă simt/ Nemuritor şi rece.“ (Edgar Papu face, în **„Poezia lui Eminescu“**, o excelentă analiză a trecerii la rimele feminine, existente la începutul poemului, la durele cuvinte, cu terminaţii masculine din final). Mai trebuie remarcat, tot în legătură cu **„Luceafărul“**, grandiosul zbor cosmic, superior prin mijloace şi prin viziune tuturor romanticilor străini, precum şi modalităţile de plasticizare a spaţiilor cosmice: „Creşteau/ În cer a lui aripe,/ Şi căi de mii de ani treceau/ În tot atâtea clipe“; „Căci unde-ajunge nu-i hotar,/ Nici ochi spre a cunoaşte,/ Şi vremea-ncearcă în zadar/ Din goluri a se naşte“. (***H.S.***)

Ex. 4/ p. 53. Sesizaţi asemănările şi deosebirile dintre ele (Zburător şi vampir), luând ca repere: comunicarea dintre lumea contingentă (naturală) şi cea transcendentă (supranaturală); apartenenţa la sacrul malefic, consecinţele acţiunilor lor asupra umanului; reversibilitatea/ ireversibilitatea acţiunii lor; remedii împotriva acţiunii lor.

În viziune populară, Zburătorul este un spirit malefic, care are atât rolul de a insufla sentimentul de dragoste la tinerele fete, cât şi de a-l întreţine. După cum spunea G. Călinescu, „Zburătorul... este un demon frumos, un Eros adolescent, care dă fetelor pubere turburările şi tânjirile întâiei iubiri. Începând cu I. Heliade-Rădulescu, nu este liric român care să nu fi reluat mitul în diferite chipuri. Unii au crezut că trebuie să ducă aceste producţiuni spre o sursă romantică, ceea ce este fals, fiindcă unii poeţi nici măcar nu aveau noţiunea temei occidentale. Singura notă romantică este întemeiată pe tradiţii populare. Neavând o literatură de analiză a dragostei, a fost firesc ca poeţii români să se coboare la momentul primitiv, la **mitul adeziunii instinctului erotic** la fete.“ Semnele care arătau că tinerele fete au fost vizitate de Zburător erau paloarea excesivă, neurastenizarea, stările depresive. Zburătorul are capacitatea de a se metamorfoza în sul de foc, în şarpe, porc, câine. Împotriva Zburătorului existau diverse leacuri date de vrăjitoare, descântece sau practici ritualice.

În folclorul românesc, există şi o Zburătoroaică, variantă feminină a Zburătorului. Zburătorul nu are manifestările unui vampir, dar este atras de femeile singure, de văduve, de tinerele fete, în timp ce Zburătoroaica se ocupă de bărbaţii hipersexuali şi de puberi. Atât vampirul, cât şi Zburătorul nu au legătură directă cu lumea obişnuită: ei sunt situaţi într-o realitate transcendentă. Domeniul căruia îi aparţin este sacrul malefic, fiindcă ele sunt totuşi fiinţe ale întunericului: Zburătorul se desprinde din spaţiul uranic, în timp ce vampirul aparţine tărâmului chtonic. Vampirii

se numesc **upiri** în Polonia, **vârcolaci** în Grecia, **gule** în Arabia. Vampirul ucide, părăsind trupul-gazdă sub forma unui animal, câine sau porc; **strigoiul** autohton este un caz aparte de vampir, unul energetic. Zburătorul insuflă tinerelor fete fiorul dragostei; acțiunea lui este reversibilă, în timp ce, în cazul vampirului, victimele pot deveni la rândul lor vampiri sau pot muri. (***Gh.S., H.S.***)

ADDENDA

Ioana Em. Petrescu, 2000

„Schema funcționează, subiacent, și în cazul celei mai „cuminți“ compuneri a lui H(eliade)-R(ădulescu), **Zburătorul**, și ea se verifică în momentul de «pastel» al baladei. «Pastelul» este o imagine-sinteză a Universului: în seară se întorc în sat turmele, nu eminescienele blânde turme de oi, ci turmele mari, de vite grele, încărcate de materie telurică, chemate de cumpene «țipânde», înaintând «mugind» și făcând aerul să vibreze «de tauri grea murmură». Acordurile sunt de o materialitate densă, care nu se sublimează (eminescian) în cântec de ape, ci în susurul sevei vitale, în «a laptelui fântână» (pasajul este gustat de G. Călinescu, probabil datorită unei afinități structurale, căci tabloul înserării în **Zburătorul** se reverberează, peste timp, în imaginea de o primordialitate elementară a turmei de bivoli din **Enigma Otiliei**).“

Concept operațional

PASTELUL (din fr. *pastel*, italianul *pastello*, pictură în linii diafane, cu efecte de culoare). Termenul este utilizat prima dată de către Vasile Alecsandri, pentru denumirea ciclului său de poezii, inspirate după imagini din natură. Este o specie descriptivă, în care, prin intermediul unui tablou din natură, se transmit discrete stări sufletești. Pasteluri scriu George Coșbuc, Șt. O. Iosif; elemente naturiste cu note de pastel se întâlnesc la Mihai Eminescu, Tudor Arghezi, George Bacovia, Ion Vinea, Lucian Blaga.

MONOLOGUL

Invitaţie la dialog

1. Recitiţi monologul tinerei fete din poezie şi observaţi:
- cui adresează mesajul (dacă vorbeşte cu sine însăşi sau se adresează unui receptor);
- formulele de adresare folosite;
- atitudinea receptorului;
- dacă se schimbă rolurile în comunicare;
- formule de control al canalului de comunicare (cum menţine atenţia interlocutorului).

2. Comparaţi monologul cu dialogul, stabilind:

a) **asemănări**: ambele presupun existenţa celor doi poli ai comunicării, emiţătorul şi receptorul;
- comunicarea se face folosind acelaşi cod lingvistic şi acelaşi canal, natural sau tehnic;
- ambele forme de comunicare sunt corelate cu un referent;
- folosesc amândouă elemente lingvistice asociate cu elemente nonverbale sau paraverbale;

b) **deosebiri**:
- monologul are sens unidirecţional;
- emiţătorul conduce actul de comunicare, rolul său devenind mai important în monolog decât în dialog;
- monologul permite adresarea către un număr mai mare de receptori, care constituie auditoriul;
- monologul sporeşte în importanţă în condiţiile dezvoltării tehnice a mijloacelor de comunicare în masă.

Exersaţi!

1. Rostiţi un dialog, pe o temă accesibilă, astfel încât să vă puteţi concentra asupra structurii şi conţinutului acestuia.

2. Discutaţi despre modul în care emiţătorul construieşte dialogul, cu **introducere, cuprins şi încheiere**:
- anunţă oferta de comunicare;
- captează atenţia auditorilor;
- îşi organizează structura monologului (cum focalizează acţiunile verbale, nonverbale şi paraverbale asupra auditoriului; strategia prin care se asigură de interesul şi atenţia receptorilor).
- foloseşte corect elementele lingvistice ale comunicării, pentru a nu stârni reacţii ale auditoriului de perturbare a comunicării (râsete, reacţii de respingere a ofertei de comunicare, replici polemice etc.);
- încheie monologul,

Teme

① Scrieţi un monolog în care să includeţi caracteristicile acestei forme de comunicare.

② Alegeţi un monolog dintr-o comedie de I. L. Caragiale şi analizaţi structura dialogului şi cum se comportă factorii comunicării în timpul acestuia, având în vedere şi criteriile şi observaţiile adoptate la discuţia din clasă.

Tipuri de monolog

Monologurile se clasifică după mai multe criterii:

1. După relaţia cu dialogul:

• **monologuri independente**, nerelaţionate cu replici dialogale, putând să apară: într-un context narativ; ca monolog pe scenă, într-o piesă de teatru; ca monolog interior;

• **monologuri inserate în dialog**: reprezintă dezvoltarea unei replici, când comunicarea necesită explicații mai ample sau când un vorbitor acaparează discuția, acestea putând să trezească reacții de respingere din partea receptorilor.

2. După scopul comunicării:

• **monologul narativ**, care expune, relatează o întâmplare, un eveniment în succesiunea lui temporală, respectând mai multe condiții: intriga și acțiunile, localizarea temporală și spațială, acțiunile care decurg din intrigă; ideea că receptorul nu știe nimic din cele relatate și deci expunerea trebuie să fie clară și convingătoare;

• **monologul argumentativ-explicativ**, care vine să răspundă la întrebări despre existența, forma, cauza anumitor obiecte sau fenomene;

• **monologul persuasiv**, care încearcă să convingă auditoriul de necesitatea unei acțiuni, de calitățile unei persoane sau ale unui obiect, ca în discursurile electorale și sloganurile publicitare. Monologul oral, ca și dialogul, devine, prin consemnare grafică, **monolog scris**. În acest caz, codul de comunicare dobândește caracteristicile grafice de transmitere a mesajului.

Forme ale monologului oral se întâlnesc în emisiunile de radio și de televiziune, în spectacolele teatrale și de poezie, la reuniunile științifice și politice, în declarațiile de presă, în cadrul lecțiilor.

Specii ale monologului oral sunt: **expunerea** (relatarea, povestirea orală), **alocuțiunea, toastul, discursul, intervenția**.

Invitaţie la dialog

Aplicați informațiile de mai sus la următorul monolog din „**Întâlnirea din pământuri**“ de Marin Preda:

„– Mă, dacă eu îți spun că nu, și tu nu crezi, atunci taci din gură și nu-mi mai spune nimic. Gata.

– Bine. Uite, începu să spună celălalt. Într-o zi m-am dus să pasc prin pădure. Nu-ș' ce-am făcut, că m-am culcat și am adormit. Când mă scol și mă uit după cai, pieriseră. Acuma, nu prea-mi păsa mie, știam că s-au dus acasă, că așa sunt caii mei. M-am sculat și am plecat și eu. Mi-era rușine să trec prin sat: m-ar fi văzut lumea că am adormit și am luat-o pe urmă, ca prostul, în urma cailor. Așa că am ocolit; am luat-o pe Valea Morii. Era după nimiez, acum o săptămână, și era un zăduf al dracului. «Ia să mă scald nițel, m-am gândit eu. Să mă scald în Valea Morii, unde e salcia aia bătrână.» Știi că e acolo un cot și pe urmă știi și tu că acolo nu prea se scaldă nimeni; e apa mică. «Ei, ce dacă, mă scald așa, să-mi treacă năduşeala!» Când m-am apropiat de cotul ăla unde e salcia, am auzit niște pași. M-am oprit să văz cine e. Cine crezi că era? Când am văzut fusta, repede m-am pitit după uluci și n-am mai mișcat. Ei, al lui Teican! Auzi?

– Da, mă, spune! răspunse cel căruia i se povestea, dându-și caii mai aproape.“

1. Demonstrați că acest fragment este un monolog.
2. Comentați modul în care personajul principal, Dugu, controlează canalul de comunicare și insistența lui de a fi ascultat cu atenție și de a fi bine înțeles.
3. Relevați particularitățile lingvistice ale comunicării orale, sub aspect fonetic, lexical, morfologic și sintactic-argumentativ.
4. Stabiliți tipul de monolog din fragmentul dat în funcție de criteriile de clasificare de mai sus.
5. Deduceți, din conținutul monologului, relațiile dintre cei doi vorbitori.
6. Completați și nuanțați, prin observațiile voastre asupra monologului, ideea de bază a textului literar.

Teme

① Alcătuiți un monolog explicativ-argumentativ cu o temă preluată din istorie, arheologie, chimie, geografie etc.

② Redactați un monolog persuasiv, electoral sau tip reclamă pentru un produs real sau imaginar.

③ Scrieți o compunere care să conțină un monolog interior al unui personaj (în acest caz, emițătorul și receptorul coincid).

NICHITA STĂNESCU

Vârsta de aur a dragostei

NICHITA STĂNESCU (1933-1983). Poet în adevăratul sens al cuvântului, desprins dintr-o generație care, în ultima jumătate de secol, va duce „lupta cu inerția" unui limbaj poetic obosit și deturnat de la sensurile profunde ale lirismului, Nichita Stănescu își dobândește astăzi, în ciuda unor tendințe contestatare sau amnezice, o singularitate incontestabilă. Încă de la debutul său, cu **„Sensul iubirii"** (1960), el va scrie altfel decât până atunci în poezia românească și, probabil, și în literatura lumii. Cuvintele devin „necuvinte", spațiul poetic are „noduri și semne", după o geometrie insolită a sensurilor, poezia devine un fluid de dincolo de lucruri, ce se rostește de la sine, poetul fiind doar vocea, un medium, prin care poezia se exprimă singură. Volumele sale de versuri, **„Sensul iubirii"** (1960), **„O viziune a sentimentelor"** (1964), **„Dreptul la timp"** (1965), **„11 elegii"** (1966), **„Oul și sfera"** (1967), **„Roșu vertical"** (1968), **„Laus Ptolemaei"** (1968), **„Necuvintele"** (1969), **„În dulcele stil clasic"** (1970), **„Măreția frigului"** (1972), **„Clar de inimă"** (1973), **„Starea poeziei"** (1975), **„Epica Magna"** (1978), **„Opere imperfecte"** (1979), **„Noduri și semne"** (1982), sunt dispuse într-o gradație care explorează tot mai adânc zonele pure ale cuvintelor, poetul pătrunzând într-o lume fascinantă, în care sensurile se compun după alte legi, probabil cele încă nedescoperite ale universului nostru.

Nichita Stănescu este un poet al formulelor neconvenționale, oscilând între extreme, totdeauna preocupat de ineditul expresiei poetice. De aceea, scrie la început versuri argotice și „bășcălioase", revenind însă repede în spațiul grav al unei profunde semantici poetice, așa cum se întâmplă în volumul **„Necuvintele"**, simptomatic pentru sensurile pe care le dă acestei inedite metafore. Deoarece cuvintele nu mai sunt suficiente pentru prinderea substanței poetice, ele sunt negate, nici nu mai trebuie rostite, ci separate printr-un **laser lingvistic** de Cuvântul Prim, răspunzător de creația lumii.

În **„Sensul iubirii"**, de referință este poezia **„Dimineață marină"**, în care puritatea imaginii atinge o perfecțiune formală greu de egalat. Geneza lumii este prezentată în poezie în mod inedit: razele ies chiar din mare, spațiul propice vieții, într-o paletă coloristică de roșu-aprins, într-un cadru populat, oarecum ciudat, de plopi. **„O călărire în zori"** este o prezentare a spectacolului solar, în toată splendoarea lui, lumina punând stăpânire treptat pe lume. Caracteristică rămâne pentru aceste poezii predilecția pentru imagini clasice, pentru țărmuri inundate de lumină, generatoare de principii vitale.

„Dreptul la timp" transcrie o imperioasă necesitate de a exista dincolo de pânda nemiloasă a vremii, ce se rotește din ce în ce mai repede. **Enkidu** este lovit tocmai de această soartă neiertătoare, cum sugerează motoul poeziei cu titlu omonim: „A murit Enkidu, prietenul meu care ucisese cu mine lei" (din poemul **„Ghilgameș"**). Faptul de a exista este de o irepetabilă singularitate, omul nu trăiește decât o singură dată, de aceea pipăitul, percepția propriei ființe devine un miracol: „Pipăie-ți urechea și râzi... Umerii privește-mi-i". În încercarea de a depăși timpul, tinerii încearcă să meargă pe mare, la fel ca Iisus Hristos altădată (**„Adolescenți pe mare"**). Lumina este îndoită, parcă sub efectul magnetic al unui puternic „black hole", suferind mutații ce nu pot fi explicate prin legile fizicii tradiționale: „Încercam să încordez lumina,/ asemenea lui Ulise arcul, în sala/ de piatră a pețitorilor" (**„Îndoirea luminii"**). Nichita Stănescu acordă eului liric puteri titanice, putând învinge energiile ascunse ale lumii: „Încercam să încordez lumina.../ Încercam să îndoi lumina." Materialitatea luminii creează lumea, aruncându-l în toate direcțiile pe temerarul care încearcă tensiunea radiației cosmice, transformându-l în gravitație, timp sau energie, după voință.

Ciclul **„11 elegii"** pune întrebări esențiale asupra vieții, găsește noi căi ale dezvoltării acesteia, discursul liric întorcându-se împotriva oamenilor cu o gândire sterilă, ce se autodenumesc, într-un mod iluzoriu, „mai marii zilei", fără a se constitui și într-o forță benefică pentru omenire. În **„Elegia întâia"**, poetul apare în ipostază demiurgică, eu primar, increat, din care se dezvoltă întregul spațiu imaginar al poeziei: „Bat din aripi și dorm,/ aici,/ înăuntrul desăvârșit, care începe cu sine și se sfârșește cu sine,/ nevestit de nici o aură,/ neurmat de nici o

coadă/ de o cometă.“. Lipsa de mişcare a haosului primordial îi creează propriul mormânt, copleşeşte eul ca o povară greu de suportat, iar alternanţa între Da şi Nu e insuficientă pentru resuscitarea lumii. **Dualitatea imperfectă** creează coşmaruri, ducând la neîmplinire, oamenii, copleşiţi de prea multă tristeţe, nu se mai pot îndrepta cu gândul spre sferele celeste, rămânând lipiţi de pământ, netreziţi de nimeni, de nici un înger vestitor. Deşi poetul este o fiinţă duală, doarme, nu se desprinde de increat: **dublarea** îi poate asigura nemurirea, el fiind înconjurat de alt el, fapt ce-i conservă **matrixul**: „Aici dorm eu, înconjurat de el“. „**Elegia a doua**“ introduce noţiunea de zeu, care suplineşte, prin forţa sa, neputinţa oamenilor, substituindu-se lumii imperfecte. Omul ce are nevoie de **substitute de existenţă**, trăind prin alţii, pentru că este prea obosit pentru a trăi prin el însuşi, priveşte aceste noi veniri cu un ochi ciudat, ca la nişte străini: „Şi chiar tu îţi vei urni sufletul,/ Slăvindu-l ca pe străini“. Ochiul, magic la atlanţi, tre ie înlocuit cu un zeu, pentru că doar acesta asigură cunoaşterea totală, organul vizual prezentând doar aparenţa, nu şi realitatea. Timpul îşi pierde caracterul liniar, se amplifică la nesfârşit în „**Elegia a treia**“, îi „fructifică“ pe oameni, transformându-i în **vegetale**. Şi o **lume vegetalizată** este o lume moartă, intrată în criză de timp, pentru că lucrurile bune devin din ce în ce mai îndepărtate, moartea pândind la orice colţ. Lumea se comportă la **nivel visceral** în „**A patra elegie**“, dinţii morţilor bătrânului Ev Mediu, conservat doar de catedrale, apar din întuneric, trupul începe să-şi urască propria materialitate plăpândă, pentru vina de a nu exista şi dincolo de **carne**, într-o încercare disperată de a aspira la eternitate. **Elegiile a cincea** şi **a şaptea** supralicitează noţiunea de **real**: **negaţia** ce presupune acceptarea realităţii este de fapt o respingere a ei, dar poetul nu este „supărat“ pe elementele materiale ale lumii, nu se simte mortificat, zidit în edificiul ei „cu brăţări de mortar încremenite“. „**Elegia a opta**“, „**Hiperboreeană**“, include motivul evadării din lumea nevolnică; acolo, în Hiperboreea, îşi vor pierde puterea „maimarii minţii“ necreatoare, iar poetul îşi va regăsi vitalitatea, nemurirea pierdută, renăscut din propria cenuşă. Insula Thule sau Hiperboreea din legendele vechi germanice, sediul fiinţelor nemuritoare, este singurul refugiu în faţa necizelatei lumi comune. Neputinţele trupeşti vor dispărea: poetul se va arunca cu trupul „dezbrăcat“ în apa îngheţată, unindu-se cu elementele naturii. Oul reprezintă în „**Elegia a noua**“ întunericul, dezgustul faţă de creaţia impură, naşterea devenind „încremenită“, iar căldura dobândeşte o materialitate clocită. Oul negru reprezintă lipsa de originalitate, imposibilitatea unei creaţii perfecte, a lumii nemateriale, zeiţa Afrodita nemaiputând să apară din spuma mării. Similitudinile cu întreaga conştiinţă filozofică europeană nu sunt forţate: dacă Heidegger studiază noţiunea de **Ungeboren** în poezia lui Georg Trakl, Nichita Stănescu vorbeşte, la fel, de un **Nenăscut**, ca formă de protejare a eternităţii.

„**Operele imperfecte**“ (1979) propun un fals tratat al transpoetizării, al producerii şi receptării artei. Arta este imperfectă, în „**Lecţia despre cub**“ sau „**Lecţia despre cerc**“, şi, totodată, contrariile se confundă, poetul operând cu „firescul neobişnuit“ şi cu „absurdul ca firesc“.

„**Daimonul meu către mine**“ (din „**Epica Magna**“) prezintă lumea cuvintelor imperfecte: „vorba arde,/ verbul putrezeşte,/ iar cuvântul nu se întrupează, ci se destrupează?“, pentru că nu reuşesc să fie absolute, să schimbe, prin creaţie originară, arhitectura lumii. „**Nod 11**“ elimină coşmarurile existenţiale: lumea apare ca un ansamblu în mişcare, poetul se „înzeieşte“, nu mai moare, pământul devine imobil, **punct de inflexiune** al întregului cadru spaţio-temporal. **Ţara** şi **Patria** redefinesc spaţiul nativ, cu o valoare de simbol pentru eternitatea lumii sud-dunărene, „visul“ se naşte pe acest tărâm, munţii, câmpiile, mustaţa ciobanului mioritic, toate făcând parte din cadrul general-uman al teritoriului străbun.

Poezia „**Vârsta de aur a dragostei**“ aparţine celui de-al doilea volum de poezii, „**O viziune a sentimentelor**“ (1964), şi defineşte metaforic fiinţa umană şi întreg universul cuprins de fiorul plin de mister al iubirii. Aşa cum spunea Aurel Martin, Nichita Stănescu „are cultul mitologiilor şi vocaţia miturilor“, unul dintre acestea fiind şi cel al iubirii, metaforizată într-o „întâmplare a fiinţei“, mereu reiterată în şiruri lungi de generaţii. Iubirea supravieţuieşte în timp ca stare de graţie, ca noţiune generică, în schimb nu recuperează protagoniştii. Poetul aspirant la Absolut, la cunoaşterea „ideii prime“, generatoare de experimente existenţiale, condamnat însă la „marea trecere“, încearcă să depăşească efemeritatea fiinţei, prin „resurecţia iubirii“, înţeleasă

ca o autodiagnosticare exactă a naturii umane. De aceea, poeziile din „**O viziune a sentimentelor**" se situează **in illo tempore,** într-o „vârstă de aur a dragostei", un timp fabulos al Edenului din legende, unde poetul poate rămâne mereu tânăr, fără a mai cere, irepresibil, „dreptul la timp". Față de „**Sensul iubirii**" (1960), sensul iluminării interioare a ființei este amplificat, dus până la un apogeu greu de identificat.

Poezia „**Vârsta de aur a dragostei**" este un elogiu adus sentimentului erotic, copleșitor, care invadează întrega ființă, schimbând fața lumii și ordinea lucrurilor: „Mâinile mele sunt îndrăgostite,/ vai, gura mea iubește,/ și iată, m-am trezit/ că lucrurile sunt atât de aproape de mine,/ încât abia pot merge printre ele/ fără să mă rănesc." Senzația de beatitudine trăită prin eros este totală, unind stări opuse, „de trezire, de visare", dând eului liric, cu simțurile exacerbate, o nouă „viziune a sentimentelor". Lumea adolescenței este brusc populată cu „zei de fildeș", prietenoși, care îl fixează la cârma „corăbiilor" vieții, îi dau senzația zborului, a înălțării către aștri, păstrând încă un echilibru fragil între atitudinea ludică a copilăriei și plutirea lină, „dulce", a insolitului sentiment: „E un sentiment dulce acesta,/ de trezire, de visare,/ și iată-mă, fără să dorm,/ aievea văd zeii de fildeș,/ îi iau în mână și/ îi înșurubez râzând, în lună,/ ca pe niște mânere sculptate,/ cum trebuie că erau pe vremuri,/ împodobite, roțile de cârmă ale corăbiilor."

În acest Olimp al sentimentelor, miturile eterne coboară în preajmă, deschid un nou joc, cu roluri marcate încă de culori din lumea copilăriei: „Jupiter e galben, și Hera/ cea minunată e argintie." E un „dans" printre lucrurile lumii, care vin tot mai aproape, sufocante, amplificând dorul lăuntric, e o adevărată „odisee sentimentală" către un paradis imaginar, un loc înalt, în care se întâlnesc iubirea și poezia, propulsoare fiind „pânzele sufletului/ umflate de dor": „Izbesc cu stânga-n roată și ea se urnește./ E un dans, iubito, al sentimentelor,/ zeițe ale aerului, dintre noi doi./ Și eu, cu pânzele sufletului/ umflate de dor,/ te caut pretutindeni și lucrurile vin/ tot mai aproape,/ și pieptul mi-l strâng și mă dor."

Vârsta de aur a iubirii înseamnă întoarcerea, printr-un **ritual magic** al sentimentelor, într-o lume ideală, perfectă, o Arcadie a trăirilor pure, în care zeii înșiși se desprind din caruselul atemporal al ființării lor, coboară de pe soclu, devin tangibili, transformați în fetișuri încărcate cu o puternică energie erotică. (***Gh.S.***)

Teme și motive ale poeziei „Vârsta de aur a dragostei"

- Fetișizarea Întregului, ca modalitate de realizare a unui paradis al lumii moderne, în care elementul imaterial, spiritual, să predomine.
- **Călătoria ideală**, la cârma unor corăbii ale sufletului, spre un tărâm al sentimentelor nealterate de prejudecățile umane.
- Trăirea iubirii ca mijloc de **recuperare a timpului mitic**, a lumii zeilor nemuritori.

ADDENDA

Eugen Simion, 1998

„Cosmosul lui Nichita Stănescu nu cunoaște încă starea de contradicție. Forța care structurează și dă consistență acestui univers imaterial este **cântecul**: al doilea timp al complicatului proces liric. Poezia dislocă, dar în aceeași măsură repopulează universul, creează o lume stranie de corpuri."

Ștefania Mincu, 1987

„Despre reforma radicală introdusă de poet în domeniul cuvântului nu se poate vorbi despărțind sistematic, pe probleme, fenomenul, deoarece nu avem de a face la el cu o meditație propriu-zisă pe marginea cuvintelor, ci cu o poezie care, cum s-a spus, «se face pe sine» [...] În primul rând, se distinge **un refuz categoric de a accepta cuvântul ca semn, ca literă scrisă**; aceasta amintește, pe un alt plan, faptul mărturisit de Blaga cu privire la refuzul cuvântului în copilărie și fapt ce poate fi socotit drept un simbol tragic al oricărei poezii moderne. Arghezi însuși făcea apel la «ruperea» semnului Cărții: «Sfărâmă cuvintele. Cuvintele-s goale» (**Inscripție pe Biblie** în **Cuvinte potrivite**)."

MIHAI EMINESCU – VERONICA MICLE
Scrisori de dragoste

Scrisorile de dragoste dintre Mihai Eminescu și Veronica Micle reprezintă, în literatura română, documente memorabile lăsate posterității. Timp de peste un secol, până de curând, s-a știut că între cei doi s-au schimbat 66 de scrisori, 48 ale Veronicăi Micle și 18 ale lui Eminescu, dintre care 5 stau încă sub semnul incertitudinii, cu bănuiala că ar fi fost închipuite de Octav Minar. În anul 2000, Editura „Polirom" a tipărit, ca o surprinzătoare descoperire, 108 scrisori inedite, 93 redactate de Eminescu și 15 de către Veronica Micle. Se redeschide, astfel, în perspectiva unei exegeze minuțioase, analiza raporturilor dintre cei doi îndrăgostiți, fixate de G. Călinescu, pe baza fondului epistolar anterior, la o anumită detașare a poetului în raporturile sentimentale cu Veronica Micle, văzută mai mult ca prototip ideal, necesar creației poetice, decât ca o persoană reală: „Veronica nu exista pentru poet decât ca un mit erotic, ca o necesitate sufletească în clipele de inacțiune sentimentală. Veronica era o creațiune a idealismului său pasional și el ar fi putut pune foarte bine scrisorile la cutie, fără adresă, câtă vreme tumultul său afectiv era exprimat.".

În manual sunt redate trei scrisori, două din fondul inițial, cuprins în volumul XVI din ediția integrală a **„Operelor"** lui Mihai Eminescu, și una, nedatată, aparținând noului set epistolar. Primele două sunt scrisori scurte, una a Veronicăi Micle din 7 noiembrie 1879, cealaltă a lui Eminescu din 3 ianuarie 1882. Poetul este văzut ca un liman al așteptărilor femeii, invocat cu apelative pline de iubire, „Eminescul meu scump", căruia îi și mărturisește sentimentele cele mai profunde, „un dor purtat cu atâta amar și suferință", și pe care îl asigură de iubire eternă: „tu ești și vei fi pururea iubitul meu ideal, visat și dorit într-un chip vag, nehotărât chiar din copilăria mea." Scrisoarea lui Eminescu din 3 ianuarie 1882 e redactată în termeni mai reținuți și mai convenționali, promițând o eventuală „viață nouă", în care „pacea și liniștea vor fi de partea noastră a amândurora".

În cealaltă scrisoare, a treia, nedatată, dintr-o perioadă în care idealurile de iubire s-au spulberat, poetul îi comunică Veronicăi Micle amărăciunea neîmplinirilor vieții, inclusiv a poveștii lor de iubire, invitând-o să-l dea uitării, „căci numai uitarea face viața suportabilă". De vină poate fi și neîncrederea Veronicăi, alimentată de răutatea celor din jur: „Dta totdeuna ai gândit că eu petrec în București. Te-ai înșelat totdeuna și fie cine din cunoscuții mei îți poate da mărturie c-am trăit ca un pustnic, ca un sahastru. Mizerii trupești și sufletești m-au împresurat întotdeuna și amintirile, căzând una câte una ca frunzele veștede, momente de aur și momente de durere au lăsat pe urmă-le un desgust de viață și de tot, pe care nu ți-l pot descrie.". Eminescu ajunge la o privire sumbră asupra vieții, comunicată femeii iubite cu profundă durere: „Știam prea bine că fondul sufletului meu e desgustul, apatia, mizeria. Eu nu sunt făcut pentru nici o femee, nici o femee nu e făcută pentru mine, și oricare ar crede-o aceasta, ar fi nenorocită. [...] Sătul de viață fără a fi trăit vreodată, neavând un interes adevărat pentru nimic în lume, nici pentru mine însumi, șira spinării morale e ruptă la mine, sunt moralicește deșălat.". Tonul acesta este, evident, în totală contradicție cu seninătatea poeziei eminesciene de iubire și cu amintirea pe care povestea lor de dragoste a lăsat-o posterității. (***H.S.***)

Manualul ROSETTI

Scrisoarea adresată de Mihai Eminescu Veronicăi Micle

Scrisorile de dragoste ale lui Mihai Eminescu, atât de mult discutate pentru detaliile biografice pe care le oferă, definesc un spațiu romantic de comunicare specifică, oarecum

diferită de viziunea înaltă cu care ne-a obișnuit poezia sa. În ambele registre stilistice, poetic și epistolar, scrisul este, pentru marele poet, calea de mărturisire a unor sentimente profunde, de comuniune empatică între cele două ființe iubite: „Adormind seara cu gândul la tine și deșteptându-mă dimineața tot cu el, aș putea să-ți scriu toată ziua fără ca să obosesc, dacă cititul nu te-ar obosi pe tine."

Între poezia propriu-zisă și scrisoare nu sunt însă diferențe esențiale: aceleași motive poetice, aceleași intensități erotice dobândesc expresie specifică fiecărui registru stilistic în ambele texte. Sentimentul de dragoste se intensifică, la fel ca în poezie, în cadrul nocturn, iar ființa iubită se află în corespondențe depline cu toate celelalte elemente ale naturii: „Și dacă se întâmplă pe tine să te văz,/ Desigur că la noapte un tei o să visez,/ Iar dacă se întâmplă să întâlnesc un tei/ Desigur toată noaptea visez la ochii tăi.". Redactarea scrisorii, de fapt a poeziei incluse în aceasta, îl preocupă în cel mai înalt grad pe poet: „Nu rimează bine **gentil/ l/ esse absolue**, dar nici mânile noastre nu rimează, căci a mea-i urâtă ș-a ta albă și subțire, și tot se strâng câteodată într-o singură strofă de zece degete.".

Perfecțiunea clasică nu e doar a versurilor, ci și a trăsăturilor fizice ale iubitei, care trebuie să aibă o figură de patriciană romană, „fără coafiură înaltă, pe care capul tău cel mic să ocupe proporțiile lui proprii, căci numai pe acestea le iubesc. În genere, te iubesc în proporții cât se poate de proprii. **C'est une grande méchanceté.**"

Mai mult decât atât, poetul trimite, în spiritul epocii, un rămas bun prin această scrisoare, dar își închipuie iubita eliberată de artefactele civilizației moderne, în nuditatea figurată din știuta poezie a dragostei și a naturii: „mânile fără mănuși, ochii fără ochelari, fruntea fără pălărie și picioarele fără ciorapi", numai astfel putând să prelungească amintirea iubitului și în starea de visare dulce din timpul somnului.

Textul, aparținând registrului stilistic familiar, este presărat cu mici dulcegării („dulce și drăgălașă amică"), dar rămâne, în bună măsură, concis, exprimând un lirism reținut și precizia ideilor tocmai prin concentrarea discursului. (***H.S.***)

Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual

Ex. 3/ p. 68. Stabiliți funcția pe care o îndeplinește motivul teiului în textul nonficțional (scrisoarea) și în textul liric (strofa).

În ambele texte, ficțional și nonficțional, teiul are corespondențe umane: în scrisoare, poetul mărturisește că iubita sa este „așa de dulce ca mirosul florilor acestora", iar poezia reia, prin paralelism, omonimia empatică, pe calea visului, dintre ființa feminină și acest arbore încărcat cu pregnante valențe poetice. În poezia eminesciană, teiul este un copac cu funcții magice în potențarea sentimentului erotic, efluviile lui olfactive transportând sufletele îndrăgostiților într-un tărâm de vis. În postume, imaginea pletorică a teiului, cu flori crescute nelimitat, îi conferă rolul de arbore aflat la hotarul dintre lumi: „Iar tei cu frunza lată, cu flori până-n pământ/ Spre marea-ntunecată se scutură de vânt" (**„Sarmis"**). (***H.S.***)

Concepte operaționale

EPISTOLA (din lat. *epistola*). Inițial scrisoare obișnuită, devine încă din Antichitate scriere în versuri cu caracter didactic și liric, cu temă filozofică, morală sau estetică, având ca destinatar o persoană reală sau fictivă. Epistole scriu, în literatura latină, Horațiu și Ovidiu. Începând cu Renașterea, epistola are o perioadă de glorie în clasicism, prin Boileau, La Fontaine, Voltaire. Specia este cultivată și în literatura română de către Grigore Alexandrescu, Vasile Alecsandri ș.a.

SCRISOAREA DE DRAGOSTE. Este un text epistolar prin care se comunică sentimente de iubire, într-o expresivitate caldă, simplă și sinceră. Sub aspect formal, respectă cerințele structurale ale unei scrisori.

ALEXANDRU MACEDONSKI

Rondelul crinilor

„Rondelul crinilor“ face parte din volumul **„Poema rondelurilor“** (1927), valorificând, alături de roze, simbolistica florală a crinului, care exprimă puritatea, inocența și starea extatică, de înălțare, de plutire lină, în sfere înalte, sub efectul parfumurilor tari. În elanurile sale ascensive, în **aspirația către ideal**, poetul intră într-o stare contemplativă, de extaz, de „beție“ în sens baudelairian, de rafinament superior al senzațiilor, percepute pur olfactiv, cu simțurile copleșite de efluvii florale: „În crini e beția cea rară:/ Sunt albi, delicați, subțiratici./ Potirele lor au fanatici –/ Argint din a soarelui pară.“ Crinii sunt întrupări vegetale fragile, diafane, sunt „albi, delicați, subțiratici“, emanând, prin contrast, parfumuri puternice, care conferă armonie întregii naturi și o stare de hipnoză, dă elan spiritului avântat către spații transcendente. Potirele cu esențe rare, râvnite de „fanatici“, sunt asociate cu solaritatea, păstrând „Argint din a soarelui pară.“ Totuși, infuzia de energii cosmice grăbește combustiile vitale, accelerează trecerea timpului, ducând la fanare, ca stare premergătoare a morții florale: „Deși, când atinși sunt de vară,/ Mor pâlcuri sau mor singuratici,/ În crini e beția cea rară:/ Sunt albi, delicați, subțiratici.“

Moartea crinilor se reverberează în planul simțurilor, anulând starea de zbor, de elevație, aspirațiile vârstei tinere (din vremi trecute, „moartele vremi“) de a depăși, prin visare și extaz, prin „beția cea rară“ a absorbției în înalt, orizontul lumii comune: „În moartele vremi, mă-mbătară,/ Când fragezi și primăvăratici,/ În ei mă sorbiră, extatici,/ Și pe aripi de rai mă purtară/ În crini e beția cea rară.“ **Laitmotivul** poeziei, „albi, delicați, subțiratici“, în contrast cu versul „În crini e beția cea rară“, sugerează starea de fragilitate continuă, efemeritatea biologică, situarea sub semnul supuse entropiei temporale, ce se transferă, prin efectul corespondențelor baudelairiene, și eului poetic, care parcurge, odată cu crinii, panta coborâtoare a destinului învins de efemeritatea condiției umane. (***H.S.***)

ADDENDA

Adrian Marino, 1967

„Ceea ce poetul tinde să cultive este „beția“ absolută, infinită, a spiritului, producerea inefabilă a stării paradiziace, metodă de a realiza, o dată mai mult, idealul. [...] Parfumurile grele, îmbătătoare, de crini și roze, pe care Macedonski începe de la un timp să le cultive cu aviditate, primesc tocmai această funcție de intermediere a extazului, în suflet și natură, până la profunda beatitudine celestă.“

VASILE ALECSANDRI

Crai-nou

VASILE ALECSANDRI (14 iunie 1818, 1819?, 1821?-22 august 1890). Personalitate complexă a perioadei pașoptiste, poet clasic, iubitor de natură, pe care o eternizează în „**Pasteluri**“, dramaturg ironic, incisiv la adresa moravurilor provinciale, prozator romantic, mai ales pe tema călătoriei, culegător de folclor, fixând în scris cele mai valoroase doine și balade populare românești. Ia parte la mișcarea revoluționară din 1848 din Moldova. Debutează în 1840, în „**Dacia literară**“, cu nuvela „**Buchetiera de la Florența**“, publică apoi piese de teatru, în 1841, „**Farmazonul din Hârlău**“, „**Modista și cinovnicul**“; în 1844 „**Iorgul de la Sadagura sau nepotu-i salba dracului**“; în 1845, „**Creditorii**“; „**Nunta țărănească**“, în 1850. Volume remarcabile sunt

„Poezii poporale. Balade (Cântece bătrânești) adunate și îndreptate“ (I-II) (1852-1853), **„Doine și lăcrămioare“** (1842-1852). Alte opere literare sunt **„Păcală și Tândală“** (1857), **„Cetatea Neamțului sau Sobiețki și plăieșii români“** (1857), **„Lipitorile satului. Ultrademagogul și ultraretrogradul“** (1863), **„Poezii populare ale românilor adunate și întocmite“** (1866), **„Boieri și ciocoi“** (1874), **„Ostașii noștri“** (1878). **„Pastelurile“** apar în **„Convorbiri literare“**, între 1868 și 1869, **„Legendele“** sunt scrise începând cu anul 1872. Seria **„Chirițelor“** cuprinde **„Chirița în Iași“**, **„Chirița în provinție“**. **„Nuntă țărănească“**, **„Concina“**, **„Rusaliile“** sunt comedii de moravuri inspirate din actualitatea vremii. **„Despot Vodă“** (1879) este o dramă istorică hugoliană, alte două piese de inspirație antică fiind **„Fântâna Blanduziei“** (1884) și **„Ovidiu“** (1885). Scrierile sale au fost reunite în **„Opere complete“**, I-XI (1875-1890).

Prima scriere în proză a tânărului rebel, purtând părul lung, spre a face în ciudă domnitorului, este **„Buchetiera de la Florența“** (1840), dată la iveală după o scurtă călătorie în Italia. Alecsandri colaborează la **„Spicuitorul“**, pentru care scrie **„Farmazonul din Hârlău“** și **„Modista și cinovnicul“**. Ironia la adresa societății contemporane lui, ridiculizarea comportamentului unei categorii sociale nedefinite, nici descinzând din marile familii boierești, dar nici aparținând burgheziei în ascensiune, este redată în piese de teatru ca **„Iorgul de la Sadagura“** și ciclul **„Chirițelor“**. Un Guliță care știe o franceză aproximativă și ilară, departe de normele literare, pentru care efortul de a o învăța ar dura probabil mai mult decât o viață de om (așa cum spunea Mark Twain despre limba germană), și Chirița, insistând să pară o femeie de tip nou, vin în spațiul literaturii române pentru a fixa ignoranța unei perioade sociale de tranziție către europenism, închistată însă în obscure prejudecăți.

Prima culegere de folclor de la noi, **„Poezii poporale. Balade“** (1852), cuprinde principalele capodopere ale poeziei populare românești, din care poetul se inspiră în cele mai bune poezii ale sale, **„Baba Cloanța“**, **„Strunga“**, **„Doina“**. Ciclul de **„Lăcrămioare“** este închinat Elenei Negri, fericirea fiind strigată cu bucurie: "Iubesc și sunt iubit!". Vasile Alecsandri nu este poetul sentimentelor întunecate, ci o fire jovială, dezvăluită de versuri de felul: "Cu Ninița-n gondoletă/ Când mă primblu-ncetișor,/ Trecătorul din Piațetă/ Ne privește-oftând de dor" (**„Gondoleta“**), fapt ce duce la înseninarea întregii mări Adriatice. Pentru el, Italia nu este patria ruinelor, ci aceea a iubirii.

Eroicul național este pus în evidență în ciclul **„Legendelor“**, cuprinzând poeme inspirate din istoria românilor. **„Dumbrava Roșie“** înfățișează lupta de la codrii Cosminului a lui Ștefan cel Mare: de o parte se află tabăra leșească, superioară numeric, dar fără o tactică și o strategie adecvate, de cealaltă, cea a românilor, însuflețiți de adânci sentimente patriotice, plecând la luptă la fel ca dacii de altădată, care întâmpinau moartea râzând. Atrași într-o ambuscadă de oamenii lui Ștefan, leșii plătesc tributul sângelui și mor mușcând țărâna. **„Dan, căpitan de plai“**, poem eroic de tip romantic, reînvie timpul de legendă al luptei românilor împotriva năvălitorilor străini din secolul al XVI-lea, într-o perioadă când Ștefan cel Mare trecuse în neființă. Dan este un păzitor al muntelui, un „căpitan de plai“ care, situat deasupra timpului și a lumii, vede în depărtare și veghează, încă de pe vremea marelui Ștefan, asupra fruntariilor țării. În lupta împotriva tătarilor, el își alege, ca în tinerețea eroică, un tovarăș de luptă de talia lui, pe Ursan, un muntean misterios, „om aspru, care doarme culcat pe buzdugan“, păzitor și el al hotarelor, de astă dată al câmpiei, pus aici, ca într-un testament de neclintit, de același Ștefan, „domn cel mare“.

Poet de o expresivitate deosebită, în forme clare, concise, Alecsandri este un clasic, cu predilecție pentru peisajele exotice, îndepărtate, situate la limita dintre Orient și Occident: „Ci-n mreja dulce prefăcând/ Duioasă-inima mea,/ M-aș duce-ncet și tremurând/ Să prind norocu-n ea,/ Să prind copila lui Topal,/ Frumoasa Biulbiuli,/ Ce cântă noaptea lin pe mal,/ Pe mal, la Kandili!“ (**„Pescarul Bosforului“**). Este, în același timp, un precursor al romantismului, după cum subliniază Elena Tacciu în **„Mitologie romantică“**, prin unele poeme neguroase, ca **„Baba Cloanța“** sau **„Noaptea Sfântului Andrii“**, ultimul inserând mitul strigoiului, într-o atmosferă de intrigă și de mister, macabră, la limita dintre viață și moarte, în care morții ies la suprafață, țin conclavuri, dănțuiesc: "Zgomot trist în câmp răsună!/ Vin strigoii, se adună,/Părăsind a lor secrii./ Voi, creștinelor popoare,/ Faceți cruci mântuitoare,/ Căci e noaptea-ngrozitoare,/ Noaptea Sfântului Andrii“. În proză, **„Buchetiera de la Florența“** este excesiv romantică, în timp ce **„O primblare prin munți“** are ceva din verva de mai târziu a lui Calistrat Hogaș, descrierile fiind făcute în același stil sănătos care proslăvește frumusețile vechii Elade. **„Istoria unui galbân“** propune miniaturale călătorii ale monedelor dintr-un buzunar în altul, prilej de reflecție pentru

alcătuirea socială a lumii timpului. Cea mai citată operă este **„O călătorie în Africa"**, aici fiind descrisă, cu un aer uşor melancolic, mulţimea de arabi şi de berberi, de populaţii orientale care împânzesc ţinuturile acelea depărtate de plaiurile româneşti, de dincolo de Pontus Euxinus. G. Călinescu spune că această parte a operei este cea mai bună a lui Vasile Alecsandri: „Scutit de risipa de silabe şi de obligaţia gravităţii lirice, scriitorul îşi revarsă, slobod de a divaga, toate darurile: umor, pictură, înlesnire orientală de povestitor". (***Gh.S., H.S.***)

Poezia **„Crai-nou"**, publicată în revista **„Albina românească"** la 16 mai 1843, reia într-o atmosferă de idilă specifică literaturii vremii, mitul Zburătorului, asociat calendarului popular al fazelor lunii. Crai-nou sau *lună nouă* este prima fază a formelor lunare, când astrul nopţii apare pe cer ca o seceră sau un corn şi, potrivit tradiţiilor folclorice româneşti, fetele şi flăcăii ies pe câmp şi îi cer îndeplinirea dorinţelor. Ambele componente mitice ale poeziei, credinţa în „Sburători" şi invocaţia magică adresată lunii, i se par mai interesante poetului decât insistenţa asupra aspectului prozodic al versurilor, cele mai puţin prelucrate, se pare, din creaţia lui Alecsandri, menţinând aritmii şi sintagme poetice din creaţiile anterioare epocii sale, din micul clasicism al lui Conachi sau al poeţilor Văcăreşti.

Incipitul poeziei fixează un **cadru nocturn**, orientat către linişte şi somn, în care Zamfira, „gingaşa fată", „mândră, vioaie", simte neliniştita atracţie a astrului nopţii: „Pe când la cuibu-i paserea zboară/ C-un ţipăt jalnic ca un suspin/ Şi, plecând capul sub aripioară,/ Pe creanga mică adoarme lin,// Zamfira tristă din cort ieşise/ Şi cu ochi umezi lung se uita/ La cornul lunii ce se ivise,/ Vărsând pe frunte-i lumina sa." Fata este expresia desăvârşită a purităţii, e de o frumuseţe virginală, fiinţă solitară în singurătatea câmpiei: „De când în lume gingaşa fată/ Zâmbea ca floarea de pe câmpii,/ Numai de soare fu sărutată/ Pe sânu-i fraged, pe-ai săi ochi vii.// Părul său negru ca nori de ploaie/ De-a lung pe umeri neted cădea./ Ades copila mândră, vioaie,/ De soare-n păru-i se ascundea.".

Unicitatea însuşirilor fetei e dată şi de timbrul dulce al vocii de ciocârlie, care trezea, în largul câmpiei, „un freamăt de Sburători", aluzie la **atmosfera mitică** ce cuprinde treptat cadrele poeziei: „Ea cânta dulce ca ciocârlia/ Ce ciripeşte vesel în zori,/ Şi suna gingaş atunci câmpia/ Ca de un freamăt de Sburători.". Zamfira este fata cuprinsă de primii fiori ai dragostei, de o atracţie erotică nelămurită, căreia comunitatea rurală, simţindu-i neliniştile puberale, îi urează noroc sau o avertizează de mari primejdii: „Ades bătrânii, stând împreună/ Şi ascultând-o pe lângă foc,/ Trăgeau cu sorţii, noaptea, la lună,/ Şi vesteau fetei mare noroc.// Dar într-o seară, sus, pe movilă,/ O Babă Cloanţă, din bobi trăgând,/ I-au zis cu spaimă: «Să fugi, copilă,/ De străin mândru, cu glasul blând!»".

Zburătorul este de astă dată un tânăr cu ascendenţă celestă, care se iveşte de dincolo de nori: „De-atunci Zamfira în multe rânduri/ Videa o umbră zburând pin nori,/ Şi toată noaptea sta ea pe gânduri/ În doruri tainici, în dulci fiori.". **Scenariul mitic** se urmează firesc, prin **invocaţia magică** adresată lunii, prin care fata îşi comunică, sub impactul iminentei invazii erotice, sentimente nelămurite, contradictorii: „Crai-nou, strălucite!/ Plânsă m-ai găsit,/ Cu gânduri mâhnite,/ Cu chipul cernit.// Inima-mi jăleşte,/ Dar nu ştiu ce vrea;/ Nu ştiu ce doreşte/ Inimioara mea.// Căci aude noapte/ Freamăte de zbor,/ Ş-apoi blânde şoapte/ Ce-i şoptesc din nor.// Iar a zilei rază/ Când luceşte sus,/ Mult apoi visează/ Visul ce s-au dus.". Dorinţele ei nelămurite se traduc în daruri de nuntă: „Să mă laşi cu salbă/ De galbini frumoşi,/ Cu naframă albă/ Şi iminii roşi". Întregul ritual se desfăşoară ca un **descântec**, într-o tonalitate incantatorie şi un ritm diferit de al versurilor-cadru, în consonanţă cu semnele lumii de dincolo, astrale, pe care fata le percepe cu încordarea întregii fiinţe.

Visul devine realitate, cu toate reprezentările Zburătorului, consacrate în poezia romantică românească: „Iată că-n valea cea-ntunecată/ Un străin mândru atunci trecu,/ Auzi glasul, veni îndată/ Şi-n calea fetei pe loc stătu.// Blânzi erau ochii, blândă-era faţa,/ Blând era

glasul celui străin!/ Căci trecu noaptea, şi dimineaţa/ Găsi copila fără suspin.". Zburătorul, fiinţa dorită, îi alină chinurile, dar se dovedeşte o întrupare malefică: chiar dacă-şi ţine promisiunile, el secătuieşte fiinţa iubită de viaţă: „Trei zile-n urmă ea avea salbă,/ Salbă de galbini pe-al său grumaz,/ Avea pe frunte naframă albă,/ Iar flori nici una pe-al său obraz!// Trei zile-n urmă Crai-nou se duse,/ Şi cu el, mândrul străin peri,/ Sărmana fată în drum se puse/ Şi mult îl plânse, mult îl dori!". Străinul coborât din înalt e, în credinţa populară, o făptură demonică, un vârcolac, care în prima fază a lunii, se înfruptă din astrul nopţii, subţiindu-l ca pe o seceră. Demonul, care ia aici şi chip erotic, de „Sburător", dispare după trei zile, când luna începe să se împlinească şi să scape de sub agresiunea demonică.

Consecinţele întâlnirii cu o făptură din altă lume sunt, pentru tânăra fată, tragice, implicând şi un avertisment, o adevărată lege morală în societăţile arhaice: „Trei zile-n urmă, colo, pe vale,/ Rămase singur un biet mormânt!/ Ş-ades de-atunce un glas de jale/ Şoptind s-aude astfel prin vânt:// «Tu, ce spui vesel, sus, pe movilă,/ La cornul lunii tainicu-ţi gând,/ Când vine noaptea, fugi, fugi, copilă,/ De străin mândru, cu glasul blând!»". (***H.S.***)

Sugestii de răspunsuri la exerciţii din manual

Ex./ p. 105. Poezia debutează cu prezentarea Zamfirei, în ipostază de fiinţă copleşită de tristeţe; recitiţi strofa: „Zamfira tristă din cort ieşise/ Şi cu ochi umezi lung se uita/ La cornul lunii ce se ivise,/ Vărsând pe frunte-i lumina sa."

• Cum se explică tristeţea Zamfirei? [...]

• De îndată ce luna trece de faza de crai-nou, dispare şi străinul mândru. Cum explicaţi această relaţie? Străinul este doar o proiecţie a lunii? Este o apariţie fantomatică? Este un zburător? Există credinţa generală că orice străin este deopotrivă fascinant şi primejdios.

• Puteţi explica această mentalitate?

• Tristeţea Zamfirei se explică prin sentimentul de dor declanşat de impactul erotic, prin vârsta fetei, care, nubilă fiind, este supusă fiorilor nelămuriţi ai dragostei. Lumina lunii, având efecte magice, determină o stare de surescitare a simţurilor, iar fata, de o frumuseţe aparte, reuşeşte, pentru scurt timp, să treacă dincolo de graniţa simţurilor, să se întâlnească în realitate cu tânărul dorit.

• De lumina lunii se leagă, de cele mai multe ori, conjugarea forţelor magice, răspunzătoare de intruziunea irealului în real. Umbra văzută printre nori devine un fel de vânător al sentimentului de dragoste şi determină apariţia tânărului străin în plan teluric. Străinul se foloseşte de puterea magică a lunii şi apare ca urmare a invocaţiei tinerei fete, amplificându-i trăirile erotice. Străinul este o fiinţă enigmatică, dintr-o lume în care magicul predomină, fiind de aceea fascinant şi periculos.

• Străinul reprezintă o manifestare a lumii de dincolo, infiltrându-se în realitate ca urmare a unui act hierofanic şi fantomatic, a proiecţiei luminii lunare în lumea reală. Influenţa lui erotică este irepresibilă, inspirând de aceea o teamă nelămurită. Este în acelaşi timp un mesager al lumii transcendente, sub a cărui apăsare se frânge viaţa fetei nubile, aflată în pragul revelaţiei erotice. (***H.S.***)

Manualul CORINT 2

MIRCEA ELIADE

Maitreyi

Romanul „**Maitreyi**" este o poveste de dragoste ce implică personaje din medii culturale şi rasiale diferite, fiind, prin aceasta, mai plină de mister şi de patos erotic, cu implicaţii mistice şi magice. Apărut în 1933, romanul cucereşte mai întâi printr-un farmec liric al ingenuităţii. Tehnica narativă e a confesiunii, care pare să consemneze fapte reale, naratorul rememorându-şi episodul Maitreyi prin referire „la jurnalul ţinut în vremea aceea şi intercalând în relatare extrase

copioase din jurnal" (D. Micu). De aici rezultă o anume „autenticitate" a romanului, dată de faptul că Mircea Eliade a petrecut trei ani în India, între 1928 şi 1931, şi multe din nuvelele sale par a fi inspirate de şederea în această ţară plină de mistere.

Substanţa epică a romanului se concentrează asupra unui cuplu: Allan, inginer european venit în India, şi Maitreyi, fiica şefului său, Narendra Sen, unul dintre puţinii indieni care făcuseră studii în Anglia. După o spitalizare pentru malarie, Allan este invitat să locuiască în gazdă în casa lui Sen, unde o întâlneşte pe Maitreyi, o adolescentă în vârstă de şaisprezece ani, dar capabilă de o trăire intensă a sentimentului de dragoste, chiar dacă acesta este abstractizat şi respectă anumite cutume ale societăţii indiene. Platoşa de egotism a lui Allan este sfărâmată încetul cu încetul şi între cele două personaje se înfiripă o poveste sentimentală cu un deznodământ dramatic. În plan real, asistăm la o incompatibilitate între personajele aparţinând unor medii şi culturi diferite, similară cu situaţiile existente în **„Manon Lescaut"** sau **„Romeo şi Julieta"**.

Povestea de dragoste dintre Allan şi Maitreyi are ca substrat o confruntare între cele două lumi, cea occidentală, pe care Eliade o acuza de un pragmatism superficial în plan uman, şi cea orientală, plină de mistere greu de pătruns: „Dincolo de stratul de suprafaţă al subiectului ne întâmpină însă o istorie despre lipsa de comunicare dintre culturi" (Petru Mihai Gorcea). Lumea indiană este structurată pe caste, cu limite superioare impenetrabile pentru cei animaţi de o eventuală ascensiune socială; aşa cum spune Émile Benveniste, în **„Vocabularul instituţiilor indo-europene"**, în tipologia socială indiană există „brahmanul", „preotul" ce îndeplineşte cultul, „ksatriya" sau „rajanya", războinicul, şi „vaisya", „om din vis", „omul din popor".

Inginerului Narendra Sen îi corespunde, în plan real, Dasgupta, profesorul la care Mircea Eliade, tânărul student în indianistică, a fost primit în gazdă. El poate fi integrat în cea de-a treia clasă, pentru că nu are nici unul dintre atributele necesare unui salt social, în ciuda faptului că este destul de respectat. Inginerul Narendra Sen este un indian occidentalizat, care vorbeşte totuşi rău o limbă străină („Scusez moi. Ici votre place"), oscilând între un tradiţionalism oriental, lipsit de magie, şi civilizaţia occidentală, având deci vagi tendinţe de a-şi conexa propria formaţie spirituală la influenţe culturale străine. El îl invită pe Allan la şantier, apoi acasă, cu scopul nemărturisit de a-l adopta. Dar, fire destul de limitată, poate alterată de apartenenţa la o cultură intolerantă, Narendra Sen nu înţelege dimensiunea dragostei lui Allan pentru Maitreyi, pasul realizat între două culturi cu totul diferite.

Allan este inginer, aflat în India ca membru al unui „Rotary Club" şi locuind la Wellesley Street, în Ripon Mansion. Ca orice tânăr occidental, el munceşte, se dovedeşte pragmatic, înlătură birocraţia de la „Noel and Noel" şi are curiozitatea de a vedea ce se întâmplă pe teren: „Pe şantier eram singurul stăpân, pentru că eram singurul alb". Călătoreşte la clasa I, are conştiinţa superiorităţii faţă de lumea mediocră a Indiei, rămâne în cort, stă de vorbă cu muncitorii, scrie în jurnal, trage din pipă din când în când. Inginerul Narendra Sen, bine cunoscut în Calcutta, îl atrage prin personalitatea sa, fiind licenţiat al Universităţii Edinburg. Allan este un tânăr european, trăind după normele lumii occidentale, bazate în special pe valoarea magică a progresului tehnic. De aceea, el nu poate percepe dimensiunea spirituală a lumii indiene, ce o depăşea, în profunzime, pe cea contemporană a Vestului. El nu pricepe că smerenia ciudată întâlnită în casa inginerului Narendra Sen indică o profunzime a lumii orientale, incomparabilă şi incompatibilă cu libertinajul lumii europene.

Maitreyi este o fată cu o personalitate unică, sălbatică prin comportament, care sperie la un moment dat audienţa prin cuvintele rostite într-o reuniune, în limba engleză. Fiecare gest al ei are o semnificaţie puţin vetustă, fiind izvorâtă din vechi tradiţii indiene. Maitreyi aparţine unui alt orizont cultural decât al lui Allan: „India nu a părăsit, cum a făcut Occidentul, puterea intuitivă, elanul mistic şi asceza mentală" (M. Meunier). Dragostea ei faţă de Allan este totală, izvorâtă din adâncurile lumii, cu o tonalitate de psalm biblic: „Mă leg de tine, pământule, că eu

voi fi a lui Allan şi a nimănui altuia. Voi creşte din el ca iarba din tine. Şi cum aştepţi tu ploaia, aşa îi voi aştepta şi eu venirea, şi cum îţi sunt ţie razele, aşa va fi trupul lui mie. Mă leg în faţa ta că unirea noastră va rodi, căci mi-e drag cu voia mea, şi tot răul, dacă va fi, să nu cadă asupra lui, ci asupră-mi, căci eu l-am ales."

În societăţile arhaice, unirea dintre doi îndrăgostiţi trebuie să urmărească anumite ritualuri de stabilizare a energiilor cosmice, menite să-i facă fericiţi în viaţă, unele vizând consecinţe puţin obişnuite. De aceea, totul în India dobândeşte expresie ritualică, inclusiv sentimentul erotic, încă de la formele sale incipiente. Astfel, urmând acelaşi ritual complicat, jocul erotic înregistrează senzaţii şi experienţe pe care un european nu şi le-ar fi putut închipui: pe verandă, într-o seară, Maitreyi execută un ceremonial al atingerii picioarelor, reluat, în altă împrejurare, şi în bibliotecă, într-o stare „halucinant de dulce, de fierbinte, nici un trup omenesc nu se înălţase vreodată în carnea ei". Altă dată Maitreyi îi trimite o floare, pe care încearcă să o recupereze, prefăcându-se supărată, atunci când acest lucru nu se întâmplă, pentru că el îi dă altă floare, fără semnul pe care îl pusese în cea dintâi. La fel este şi episodul cu numărarea cărţilor, în număr de douăzeci şi cinci, cei doi trebuind să se întâlnească la mijlocul tomului al treisprezecelea. Chabu, sora mică a lui Maitreyi, este, la rândul ei, o fată cu tendinţe erotice ezoterice; astfel, ea obişnuieşte să se suie în copac, goală, şi să rămână încolăcită în jurul trunchiului, iubindu-l într-o neobişnuită dezlănţuire panteistă, mărturisind, prin gesturi sacre, credinţa într-o divinitate prezentă peste tot. Tânăra fată manifestă, şi ea, o dragoste inconştientă pentru Allan: „Îl iubeşte pe Allan, fără să-şi dea seama, şi fragilul suflet, neputând suporta tensiunea, explodează" (N. Manolescu). Divulgarea dragostei celor doi se produce dintr-un accident, nu din rea-voinţă. Chabu se va îmbolnăvi de friguri şi va muri în aceeaşi zi cu evenimentul nefast al demascării. Tragicul se explică prin imposibilitatea de a înţelege în realitate ce se întâmplă în afara lumii proprii: „Ea a fost tot timpul în întuneric".

Un personaj cu adevărat ciudat este **guru**-ul spiritual al lui Maitreyi, poetul Rabindranath Tagore, pentru care fata manifestă o admiraţie totală, ceea ce nu o împiedică să se dăruiască la modul absolut lui Allan. După astfel de experienţe de **magie erotică**, sentimentul iubirii atinge dimensiuni paroxistice, până la scene de un erotism tulburător şi încărcat de puternice reminiscenţe mitice: „Patima creşte delicios şi, firesc, amestec de idilă, sexualitate, prietenie şi devoţiune. Când stau lângă ea pe covor, citind împreună, dacă mă atinge, sunt excitat şi mă tulbur nebuneşte. Ştiu că şi ea e tulburată". Maitreyi face parte dintr-o cultură veche, care vorbeşte, prin scrierile sale, de fapte ce depăşesc cu mult tehnicismul pragmatic al lumii occidentale, despre naşterea şi moartea universurilor, în **„Rig-Veda"**, **„Upanişade"** şi **„Ramayana"**. Atitudinea aceasta este subliniată şi de Maitreyi: „Azi, pe când povestesc destrăbălările fetelor din Europa, ea m-a întrebat dacă sunt pur, şi numai gândul că s-ar putea să nu fiu a înspăimântat-o într-atât, încât a început să plângă. Setea aceasta violentă, mistică, după puritate m-a emoţionat". Ea ar putea reprezenta „miracolul femeii indiene", „fecioara indiană", „senzuală şi pură ca o sfântă". Natura dragostei dintre cei doi este mistică: „Scrie poeme pentru mine şi-mi recită ziua întreagă versuri". Dragostea urmează o cazuistică destul de complicată: mai întâi protagoniştii se observă, sentimentele se aprind devoratoare şi ei se lasă în cele din urmă în voia pasiunii. Tema sălbaticului, a omului comun, neracordat la realităţile majore ale lumii, intervine în mod pregnant în roman: cine îndeplineşte acest rol, Allan, european prin credinţă, sau Maitreyi, pentru care artefactele nu înseamnă prea mult, pentru că magia suplineşte acest lucru îndeajuns?

Impactul dintre cele două concepţii de viaţă, **occidentală** şi **orientală**, nu poate fi decât devastator; când familia gazdă află de dragostea înfiripată între Maitreyi şi Allan, îl izgoneşte şi iubirea lor se termină. Ambele personaje sfârşesc prost: Maitreyi se dăruieşte la întâmplare unui necunoscut şi dă naştere unui copil, după cum află Allan mai târziu, iar el nu-şi poate reveni după iubirea copleşitoare încercată faţă de indiancă. Cele două moduri de gândire

sunt aceleaşi ca structură, deşi **canoanele** de care ascultă sunt diferite: europenismul înseamnă libertinaj, Allan chiar având o legătură amoroasă înainte de Maitreyi, deşi biserica şi morala creştină a vremii interzic acest lucru; dimpotrivă, mentalitatea tradiţională indiană pune mare preţ pe iubire, văzută ca o **reiterare a energiilor cosmice**.

Romanul are autenticitate prin stilul de jurnal folosit, prin relevarea gesturilor ce inserează, în straturile abisale ale fiinţei, marea dragoste: „Priveam, fără să ştiu de unde vine farmecul acela... Şi deodată aud un râs nestăvilit, contagios, un râs de femeie şi de copil... zăresc în curte trupul aproape descoperit al Maitreyiei, cu părul în ochi, cu braţele pe sâni". O dată ce Allan gustă din inefabilul iubirii, se eliberează cu greu de acest sentiment înrobitor. Pentru Maitreyi, întâlnirea cu el reprezintă **găsirea intrusului** în universul perfect al fanteziilor. Din moment ce energiile vitale se amplifică, se prăbuşesc asupra celor doi, personajele nu mai pot să le mai controleze, iar **karma** se schimbă într-o serie de secvenţe negative, relaţia lor devenind o **iubire neîmplinită**. Lipsa de control asupra propriului destin este tragedia întregului roman: nici Allan, nici Maitreyi nu pot fi stăpânii propriei vieţi, asupra fiecăruia acţionând forţe latente care nu-i protejează mai deloc, ci îi determină să-şi urmeze datul existenţial. Asupra lui Allan se exercită oprobriul celorlalţi europeni, care nu văd sensul unei legături cu o fată din afara lumii lor, o prejudecată, bineînţeles, iar asupra fetei acţionează relaţiile înrobitoare ce o vor face toată viaţa să nu iasă din vorba stăpânului familiei. Desprinderea din mirajul dragostei mistice urmează aceleaşi revărsări de energii ca începutul ei: Allan este „sufocat de durere"; „izbucnii în plâns nebuneşte, smulgându-mi părul şi muşcându-mi pumnii", de „parcă fusesem rupt în zece bucăţi, căci îmi simţeam trupul numai o rană, sufletul risipit". „Dobândirea condiţiei adamice se dovedeşte a fi iluzorie, ideal imposibil de atins. Paradisul pierdut este eterna aspiraţie umană spre împlinirea erotică", spune Ovidiu Ghidirmic.

Allan are chiar intenţia laşă de a se sinucide: „gândul sinuciderii mi-a apărut deodată în toată laşitatea şi ridicolul ei". Antinomia dintre **lumea profană,** facilă în manifestări, şi **lumea sacră**, manifestată prin fiorul dragostei, este simbolică: Allan întâlneşte un alt tip de dragoste, dar aspiraţia lui nu se împlineşte, „nunta în ceruri" nu se realizează. Aceasta este drama personajului, iar revenirea în vechiul spaţiu existenţial nu poate fi decât o palidă consolare pentru omul care deprinde tentaţia absolutului. Această „relaxare a simţurilor" este de origine oarecum nietzcheeană, deşi filozoful german vorbea de o normă „amorală", ce propovăduia moartea individuală. Firea lui Allan este duală: el este stăpânit de sentimente contradictorii şi, în cele din urmă, o abandonează pe Maitreyi, refugiindu-se consolator în măreţia muntelui, în Himalaya. Allan se retrage într-o mănăstire din cel mai mare munte al lumii, uitând de Maitreyi, aflând târziu că aceasta s-a dăruit unui vânzător de fructe pentru a scăpa de climatul înrobitor al familiei (în India, copiii aparţin patrimoniului familial pentru totdeauna, nu pot scăpa de tradiţii). Nu va reuşi însă niciodată să se elibereze de marea iubire a vieţii sale, cunoscută în mediile Calcuttei. Fiecare personaj va rămâne în propriul univers, fără putinţă de scăpare, fapt ce semnifică închiderea pe viaţă într-o serie de cutume, care nu lasă fiinţei nici o poartă de scăpare, nici un moment de liberă respiraţie.

Fragmentul din manual prezintă momentul iniţial al dragostei dintre Allan şi Maitreyi: „Aş vrea să mărturisesc de la început şi răspicat că niciodată nu m-am gândit la dragoste în cele dintâi luni petrecute în tovărăşia Maitreyiei. Mă ispitea mai mult faptul ei, ceea ce era sigilat şi fascinant în viaţa ei.". Maitreyi îl ispiteşte pe Allan prin puterea de a transmite misterul, prin nota de fascinaţie şi de ireal din existenţei acestei fete în Bhowanipore. Sub influenţa ei, lecturile lui Allan se schimbă, iar interesul pentru matematică este înlocuit cu cel pentru cărţi de istorie şi de geografie. Allan încearcă să înveţe limba bengaleză, reţinând câteva cuvinte, precum „giacé", care înseamnă „vin acum" şi „ki vishan!", care înseamnă „ce extraordinar!". Încercarea este sortită însă eşecului, pentru că Maitreyi îl hipnotizează pe tânăr: „Ne-am aşezat amândoi la masă, eu destul de departe de ea, şi Maitreyi şi-a început lecţiile. Am înţeles îndată că nu voi

putea învăța bengaleza decât singur. Îmi explica atât de frumos și mă privea atât de aproape, încât o ascultam fără să rețin nimic. Spuneam numai din când în când: «Da!»". Convin însă amândoi că mult mai util este ca Maitreyi să învețe limba franceză, însă cu aceleași rezultate. Fata este în continuare distrată, are o „voință fluidă" și repetă mereu „*Je suis jeune fille, je suis jeune fille*!". Scrie cu insistență într-un caiet numele mentorului său, Robi Thakkur, „Calcutta" sau improvizează versuri în bengaleză. Ba chiar vrea să devină, după atâta învățătură, profesoară de franceză a surorii sale, Chabu. Allan o numește o „barbară fără început și fără sfârșit", o „panteistă"; îi spune în franceză o frază misterioasă, pe care Maitreyi o învață pe dinafară ca să o poată traduce apoi. Treptat, în lecțiile lor se insinuează jocurile dragostei, complicate, pline, din partea fetei, de mister și de candoare: Maitreyi scrie „Robi Thakkur" pe caiet, lucru enervant pentru Allan, care nu înțelege pasiunea pentru un bărbat de șaptezeci de ani, și-l imaginează apoi în brațele franțuzoaicei Geurtie, întrebându-l dacă o învață și pe aceasta franceză. Allan transcrie toate senzațiile în jurnal, iar Maitreyi îi aduce flori roșii de glicină. Florile sunt pierdute de amândoi, dar Allan minte că a presat floarea, culegând apoi o altă floare și ofilind-o cu pipa. Când Maitreyi descoperă că aceea nu e floarea ei, e fericită pentru capcana întinsă bărbatului, prima victorie într-un joc aflat abia la început:

„O luă tremurând în mână, o privi puțin și apoi începu să râdă, cu atâta poftă, încât trebui să se rezeme de ușă.

– Asta nu e floarea mea, spuse ea, foarte fericită.

Probabil pălii puțin, căci mă privea bănuitoare.

– Cum îți vine să spui asta? mă prefăcui eu indignat.

– Floarea aceea avea împletit un fir din părul meu…

Mă privi încă o dată, pare-mi-se foarte amuzată, și fugi. O auzii, până târziu după miezul nopții, cântând în odaia ei." (***H.S.***)

ADDENDA

G. Călinescu, 1941

„Întâlnirea a doi indivizi de rase felurite într-un decor sugerat, nu atât plastic, cât prin siguranța amănuntelor sociale, este memorabilă. Mircea Eliade a îmbogățit literatura română cu o viziune nouă, scriind întâiul roman exotic în adevăratul înțeles al cuvântului."

◆ COMUNICAREA SCRISĂ ◆

Formele comunicării orale, dialogul şi monologul, devin, prin consemnare grafică, dialog şi monolog scris, comunicare scrisă, text. În acest caz, codul de comunicare se modifică, **sunetele** vorbirii, constituite în unităţi semantice purtătoare de sens, în cuvinte, sunt transcrise prin semne grafice, prin **litere**. Mesajul nu se mai transmite, în această situaţie, prin canale receptate de auz, ci prin căi de contact adresate văzului.

Comunicarea scrisă necesită cunoaşterea şi respectarea codului specific de semne: litere, semne de ortografie şi de punctuaţie, evidenţieri grafice (sublinieri, litere îngroşate, scrierea cu mai multe culori), desene, scheme, ilustraţii. Totodată se produce o fixare a rolurilor: emiţătorul scrie textul, iar receptorul îl citeşte. Mesajul se conservă prin scris şi poate fi citit sau recitit şi în momente ulterioare primirii lui. Prin scriere, emiţătorul are un control mai riguros asupra mesajului decât în comunicarea orală, dar nu mai poate reveni asupra celor transmise, nici nu se poate eventual corecta în funcţie de reacţiile receptorului.

Prin cele două forme de comunicare, orală şi scrisă, procesul de comunicare este complet, privit în toate formele pe care le prezintă limbajul uman, încât acesta se poate analiza în toate implicaţiile sale.

Lingvistul Roman Jakobson (în „**Essais de linguistique générale**", 1963) stabileşte **şase funcţii ale limbajului**, în care sunt angajaţi factorii comunicării (emiţătorul, mesajul, referentul, codul, canalul, destinatarul):

a) emotivă (se referă la emiţător);
b) conativă (se fixează asupra destinatarului);
c) referenţială (trimite la context, stabileşte referentul);
d) fatică (menţine contactul dintre interlocutori);
e) metalingvistică (are rolul de clarificare a codului);
f) poetică (presupune concentrarea atenţiei asupra limbajului în sine).

FUNCŢIA EMOTIVĂ (numită şi expresivă sau interjecţională) este centrată asupra emiţătorului şi arată atitudinea vorbitorului faţă de enunţ. Ea se poate exprima prin intermediul interjecţiilor, al exclamaţiilor, prin lungirea emfatică a sunetelor. Între aceste funcţii se creează **principii de echivalenţă**, bazate pe asemănare şi deosebire, antonimie şi sinonimie, iar **contiguitatea** se stabileşte prin combinare.

FUNCŢIA CONATIVĂ se concentrează asupra receptorului, folosind strategia lingvistică a contactării lui, bazată pe mărci ale vocativului şi imperativului.

FUNCŢIA FATICĂ slujeşte la stabilirea contactului şi la menţinerea sau întreruperea comunicării, verificând dacă receptorul este atent şi canalul de comunicare funcţionează fără factori perturbatori.

FUNCŢIA REFERENŢIALĂ (denotativă sau cognitivă) are în vedere, în scopul informării, contextul lingvistic şi extralingvistic (social, cultural, situaţional) al comunicării.

FUNCŢIA METALINGVISTICĂ are în vedere codul în care se exprimă interlocutorii, modul în care funcţionarea nivelurilor limbii (morfologic, sintactic, lexico-semantic etc.) favorizează şi facilitează comunicarea.

FUNCŢIA POETICĂ presupune modul în care este concentrat mesajul poetic de la emiţător spre receptor şi constituie funcţia esenţială a artei verbale. Ea nu apare singură: în **poezia epică**,

unde se întrebuințează formulări la persoana a treia, apare și funcția referențială; în **poezia lirică**, în care enunțurile sunt la persoana întâi, apare și funcția emotivă, iar în poezia liric-adresativă, cu valori retorice, formulate la persoana a doua (oda, epistola, satira), apare și funcția conativă.

◆ CONSTITUIREA ȘI RECEPTAREA MESAJELOR ORALE ȘI SCRISE ◆

Strategia receptării mesajului relevă câteva particularități în funcție de canalul de transmitere a acestuia:

• prin ascultare/ vizionare, în cazul comunicării orale, receptând specii ale acesteia: conferințe, expuneri, emisiuni de radio și de televiziune etc.;

• prin lectură, în cazul comunicării scrise, a unor cărți, ziare, reviste, studii, reglementări, scrisori etc.

Cele mai multe elemente ale comunicării sunt comune ambelor forme de transmitere a mesajului. Cu toate acestea, prezentăm separat nivelurile de constituire și de receptare a lor:

1. Nivelurile de constituire și de receptare a mesajului oral sunt: fonetic, morfo-sintactic, lexico-semantic, stilistic.

2. În exprimarea scrisă, nivelurile de constituire și de receptare a textului scris sunt: grafic, ortografic și de punctuație, lexico-semantic, stilistic și textual.

În comunicarea curentă, încălcarea normelor de folosire corectă a componentelor lingvistice ale comunicării duce la perturbarea și neînțelegerea mesajului sau la înțelegerea lui în sensuri diferite decât erau în intenția emițătorului.

Temă de lucru în clasă

① Analizați nivelurile de constituire a comunicării și factorii de perturbare a mesajului în următorul text:

„*Profesorul:* Că-z onorat domnul inșpectore va binevoi doară un momânt să asculke aplicățiunea metoaghii intuikive.

Inspectorul se așază, scoate carnetul și condeiul și ascultă.

Profesorul: Mă! prostovane! Tu ala ghe colo... Spune-ne tu doară: ce iaște ființă și ce iaște lucru, mă?

Elevul: Lucrul, dom'le, este care nu mișcă, și ființă pentru că mișcă.

Profesorul: No! dar ornicul meu... prostule! ființă-i ori lucru?

Elevul: E lucru, dom'le!

Profesorul: Că-z doar mișcă, mă! auzi-l! *(Bagă ceasul în urechea elevului.)*

Elevul (ferindu-se): Da', dacă nu-l întoarcem, nu mișcă.

Profesorul (satisfăcut): Bravo! *(către domnul inspector):* Ș-apoi doară ăsta-i ghintre cei meghiocri... Bine! *(Elevul trece la loc.)* Tu, mă! ălălant ghe lângă el... Câke picioare are boul, mă?

Elevul: Patru, dom'le!

Profesorul (vesel): Ei, pe dracu! că-z doar n-o să aibă șapke!... Și ce e boul cu patru picioare? Lucru ori ființă? Ha?

Elevul: Ființă, dom'le!

Profesorul: Dar masa, ființă-i?

Elevul: E lucru, dom'le!

Profesorul: No! că-z n-are și ea patru?

Elevul: Da, dar nu se mișcă, dom'le!

Profesorul (și mai vesel): Ei! pe dracu'! să se miște... poake doar cu șpirikismus!

Inspectorul (tușește tare și caută să schimbe vorba): Mă rog, cum îl cheamă pe elevul acesta?

Profesorul: Anibal Ioanescu.

Inspectorul: Răspunde bine."

(I. L.Caragiale, **„Un pedagog de școală nouă"**)

Temă

① Selectați un text dintr-o operă literară, în care să analizați nivelurile lingvistice de constituire a comunicării și efectele lor semantice și stilistice. O aplicație în acest sens se poate face pe textul poeziei **„Sara pe deal"**.

Concepte operaţionale

Formele de reproducere lingvistică a discursului implică noţiunea de **stil**. Materialul folosit pentru construcţia discursului este oferit de compartimentele limbii: fonetic, lexical, morfologic şi sintactic, care, în funcţie de perspectiva narativă sau descriptivă asupra realităţii, de particularităţile vocii narative sau lirice, îşi combină în chip particular formele de exprimare, rezultând ceea ce se numeşte stilul individual al operei literare sau, prin extensie, al unui scriitor, al unui curent literar, al unei epoci.

STILUL. Termenul provine, potrivit **„Dicţionarului de termeni literari"**, din fr. *style*, lat. *stilus*, cu sensul „condei, compoziţie". În poetica tradiţională însemna modul de exprimare scrisă sau orală, insistându-se, îndeosebi în clasicism, pe câteva trăsături derivate din modul de întrebuinţare a elementelor limbii: corectitudine, claritate, inclusiv moduri de selectare şi de întrebuinţare a limbii, stilul clasic, sublim, mediu, temperat, vulgar. În epoca modernă, stilul se defineşte prin opoziţie cu cel din perioada clasică, prin celebra maximă a lui Buffon: **„le style c'est l'homme même"** („stilul este omul însuşi"). Teoria modernă defineşte stilul ca o trăsătură a individului în sine, ca o expresie a originalităţii. Stilul îşi are rădăcinile în modul de manifestare lingvistică a omului modern (F. de Saussure, K. Voessler), având ca atare premisa originalităţii. Nu există o limbă generală, afirma K. Voessler, ci numai graiuri individuale. Pe acest temei, se înregistrează mai multe moduri de percepere a noţiunii de stil: **stilul ca abatere, stilul ca adaos** şi **stilul ca fenomen de selectare a faptelor de limbă**.

STILUL CA ABATERE de la norma uzuală a limbii reprezintă cea mai veche concepţie stilistică, întâlnită încă în **„Poetica"** lui Aristotel: „Faptul de a fi altfel decât în vorbirea comună are darul să înlăture banalitatea", preluată şi dezvoltată de Leo Spitzer, E. Auerbach, D. Alonso, J. Mukarovsky. Critica stilistică, observa Leo Spitzer în 1928, „se întemeiază pe postulatul că fiecărei emoţii, mai exact fiecărei abateri de la starea noastră normală îi corespunde, în câmp expresiv, o abatere de la întrebuinţarea lingvistică normală; şi viceversa, că o abatere de la limbajul uzual e un indiciu al unei stări psihice neobişnuite. O expresie lingvistică particulară este, pe scurt, reflexul şi oglinda unei condiţii particulare a spiritului".

STILUL CA ADAOS de conţinut afectiv şi expresiv la o comunicare a fost susţinut de Charles Bally, iar în critica literară românească de Tudor Vianu. În **„Arta prozatorilor români"** (1941) Vianu separă **expresia tranzitivă**, de comunicare, de **elementul reflexiv**, reprezentând aportul subiectiv la expresia tranzitivă a celui ce scrie sau vorbeşte. „Stilul este expresia unei individualităţi", mai precizează Tudor Vianu.

STILUL CA EXERCIŢIU DE ALEGERE A FAPTELOR DE LIMBĂ în funcţie de mesaj şi de atitudinea auctorială este concepţia integratoare a fenomenelor lingvistice complexe care se exercită în constituirea formei expresive a unei opere literare. Stilul devine astfel un fenomen de interferenţă, elementele fonetice, lexicale, morfologice şi sintactice, chiar elementele grafice ale textului, iar în exprimarea orală gestica, mimica, tonalitatea, sunt toate subordonate unui concept integrator, **intenţionalitatea comunicării**. Este vorba, deci, de un mod de alcătuire internă a elementelor comunicării, în funcţie de intenţionalitate, de viziune, de mesaj, de specificitatea acestuia. Stilul este astfel un **proces de selecţie** a elementelor lingvistice şi **de combinare** a lor, dar implică mai mult decât expresia lingvistică semnificativă, cuprinzând referinţe şi la instanţele comunicării, integrând într-o relaţie complexă producătorul mesajului literar şi pe receptorul acestuia.

STILURILE FUNCŢIONALE. Stilurile funcţionale reprezintă forma pe care o dobândeşte limba prin întrebuinţarea în diversele domenii ale cunoaşterii umane. În funcţie de acestea, stilurile funcţionale ale limbii române se clasifică astfel: **stilul beletristic, stilul ştiinţific, stilul publicistic, stilul juridico-administrativ**. Stiluri opuse, ca mijloace de expresie, sunt cel beletristic şi cel ştiinţific, iar stiluri de interferenţă sunt cel publicistic şi cel juridico-administrativ.

STILUL BELETRISTIC reprezintă forma pe care o dobândeşte limba, în cazul nostru limba română, în cunoaşterea artistică a lumii. Dumitru Irimia, în **„Structura stilistică a limbii române contemporane"** (1986), observă că „la originea identităţii sale specifice se află situarea textului la

întretăierea a două sisteme: **sistemul limbii** şi **sistemul artei**, ceea ce determină dezvoltarea unor mutaţii fundamentale în conţinutul funcţiilor limbii" (s.a.). Este stilul ce denotă cea mai mare complexitate de organizare, atât în conţinutul şi în specificitatea textelor literare, care pot fi epice, lirice şi dramatice, poeme, schiţe, nuvele, romane, comedii, memorii, cu diverse titluri şi subtitluri, cât şi prin variabilitatea expresivă a mijloacelor de realizare artistică. Stilul beletristic este persuasiv, propunându-şi atragerea receptorului (a lectorului) în spaţiul comunicării, trăsături fundamentale în acest scop fiind sugestivitatea şi verosimilul. Cuvintele sunt folosite îndeosebi cu **funcţia** lor **conotativă**, având ca scop **crearea imaginii artistice**, prin care se obţine sensibilizarea lectorului.

În acest scop, **nivelul fonematic** al limbii se împleteşte în mod frecvent cu nivelul prozodic, în realizarea accentului, intonaţiei şi ritmului şi mai ales în crearea figurilor de stil „fonetice", aliteraţii, repetiţii, asonanţe, contraste sonore. Stilul beletristic, aflat mereu, cum spune Dumitru Irimia, „în permanentă stare «conflictuală» între **norma funcţională** şi **norma individuală**" (s.a.), introduce şi fonetisme arhaice, regionale şi populare, interferente cu cele din limba comună. În acelaşi timp se constată absenţa de regulă a fonetismelor caracteristice altor limbi.

La **nivelul lexical**, stilul beletristic se caracterizează printr-o mare varietate a vocabularului, cu frecvenţă sporită a cuvintelor din fondul principal lexical, la care se adaugă şi arhaisme, regionalisme, argotisme etc. pentru realizarea culorii locale şi a atmosferei mediilor. Se practică o extensiune semantică, prin dezvoltarea sinonimiei, a polisemiei termenilor lexicali, prin „sfărâmarea, prin metaforă, a «graniţelor» semantic-lexicale dintre câmpurile semantice ale vocabularului". În plan morfologic şi flexionar, „specificul stilului beletristic între celelalte stiluri este dat de: – înscrierea flexiunii în sfera amplă a limbii naţionale; – desfăşurarea amplă a flexiunii; – convertirea sensurilor gramaticale în componente ale semnificării." (Dumitru Irimia). Astfel, se remarcă prezenţa vocativului la grupul nominal, a unei sugestive flexiuni verbale, prin folosirea amplă a mărcilor de persoană şi de timp, cu valori stilistice extrem de expresive: prezentul liric, prezentul narativ, prezentul istoric, prezentul etern, imperfectul, timp al determinării şi al eternităţii naturii (în descrierea vieţii naturii, la Sadoveanu, de exemplu), perfectul simplu, ca timp narativ predominant, perfectul compus, „timp al despărţirii" (G. Călinescu), mai mult ca perfectul, prin care se suprapun planurile narative ale trecutului. La nivel sintactic, stilul beletristic este deschis tuturor orientărilor sintactice, stilului direct şi indirect liber, prin folosirea tuturor îmbinărilor sintactice şi a cvasitotalităţii felurilor de subordonate.

STILUL ŞTIINŢIFIC. Prin contrast cu stilul beletristic, **stilul ştiinţific**, „expresie a întrebuinţării limbii în domeniul cunoaşterii ştiinţifice a lumii" (Dumitru Irimia), se bazează pe supunerea elementelor limbii la rigorile ştiinţifice ale comunicării obiective şi universale, în care cuvintele au semnificaţii precise, denotative, închise asocierilor conotative. Stilul ştiinţific se bazează pe descrieri exacte, lapidare, pe raţionamente, pe situarea argumentării între limitele adevărat-fals. La **nivel fonetic**, fonemul funcţionează numai ca imagine acustică, reprezentat printr-un număr mai mare de litere decât în stilul ştiinţific, **q, w, y**, prin simbolurile matematice, iar **vocabularul** se caracterizează printr-o concentrare maximă şi printr-un număr foarte mare de neologisme, formate cu multe prefixoide şi sufixoide de origine greacă şi latină, **hemo-, hidro-, helio-, tele-, auto-, psiho-, electro-** etc. **În plan morfologic**, se constată marea frecvenţă a substantivelor şi a pronumelor nepersonale, a cazurilor nominativ şi acuzativ, predominând ultimul, vocativul fiind utilizat numai în varianta didactică a stilului ştiinţific. Flexiunea verbală este reprezentată mai ales prin prezentul descriptiv şi atemporal în descrierea fenomenelor şi în enunţarea teoremelor. **Structura sintactică** se remarcă prin dezvoltarea unor structuri enumerative, prin folosirea coordonării conclusive şi a subordonatelor condiţionale în enunţarea unor teoreme şi legi, prin substituirea enunţului textual obişnuit prin formule matematice.

STILUL PUBLICISTIC „apare şi se dezvoltă în condiţiile întemeierii şi dezvoltării presei în limba română, ca expresie a «publicizării», a interpretării pentru public a vieţii social-politice şi cultural-ştiinţifice, naţionale şi internaţionale" (Dumitru Irimia). Mai mult decât în stilurile ilustrate anterior, acesta este un **stil cu destinatar, cu receptor**, pe care încearcă să îl atragă, să îl convingă, în funcţie de el organizându-şi mesajul. Este un stil de interferenţă a celui beletristic cu cel ştiinţific, preluând, la nivelurile sale de exprimare, caracteristici din amândouă. **La nivel fonetic**, stilul publicistic poate înregistra şi ipostaze orale ale folosirii sunetelor, precum şi prelungiri de vocale (**goooo...l**), repetiţii sonore, variaţii de accent, iar în scris folosirea unor combinaţii sonore nespecifice limbii române. **Vocabularul** abundă în

termeni din domeniul social-politic, **diplomaţie**, **delegaţie**, **libertate**, **manifestaţie**, în cuvinte de origine anglo-saxonă de ultimă oră din sfera politicii, **summit**, **staff**, **stand-by**, în termeni de circulaţie internaţională, **supermarket**, **team**, **show**, **software** etc. În **planul morfologiei**, predomină substantivele compuse, multe obţinute prin abreviere, iar, ca flexiune nominală, folosirea excesivă a genitivului, „necesitatea exploatării resurselor solului şi subsolului" etc., a dativului prepoziţional, cu prepoziţiile **conform**, **potrivit**, **datorită**, a gradelor de comparaţie la adjective. În **flexiunea verbală**, se remarcă folosirea frecventă a diatezei pasive, „a fost semnat un acord", „a fost elaborat planul de dezvoltare..."; **la nivel sintactic** ies în evidenţă construcţiile nominale, structurile eliptice, construcţiile verbale absolute.

STILUL JURIDICO-ADMINISTRATIV este cel mai conservator dintre cele patru stiluri funcţionale ale limbii române. El se dezvoltă „ca variantă funcţională a limbii întrebuinţată în domeniul relaţiilor oficiale dintre cetăţean şi instituţiile statului" (Dumitru Irimia). **La nivel fonetic**, acest stil iese în evidenţă prin prescurtări specifice, **a.c.**, **art.**, **alin.**, **lit.**, iar **în spaţiul vocabularului** conservă termeni vechi şi elemente populare, **pricină**, **împricinaţi**, **plângere**, **făptuitor**, **înşelăciune**, aflate alături de neologisme specifice: **instanţă**, **diferend**, **jurisdicţie**,. **petent**, **pendinte**, **disjuncţie**, **desesizare** etc. **Nivelul morfematic** este aglomerat cu mulţi termeni obţinuţi prin conversiune postverbală, **plângere**, **propunere**, **cercetare** (din infinitiv), **inculpat**, **învinuit**, **condamnat**, **urmărit**, **eliberat** (din participiu), **înscrisul** (din supin), folosirea genitivului şi a dativului prepoziţional, **contra inculpatului**, **conform legii etc. La nivel sintactic**, stilul juridico-administrativ se caracterizează prin sintagme stereotipe, prin tipizarea până la exces a enunţurilor şi a textelor, mai ales în actele administrative (procese verbale, cereri, adeverinţe) şi juridice (acte de vânzare-cumpărare, testamente, sentinţe judecătoreşti). În textele de lege predomină propoziţiile condiţionale, temporale, finale, concesive, care sunt repere de caracterizare a situaţiilor supuse analizei juridice.

STILUL DIRECT, STILUL INDIRECT ŞI STILUL INDIRECT LIBER. Între cei doi poli ai comunicării artistice, specifică **stilului beletristic**, între narator şi cititor în cazul prozei, se interferează modurile de reproducere a discursului, disociate de teoria literară în **stil direct**, **stil indirect** şi **stil indirect liber**, în funcţie de care se constituie **dialogul** sau **monologul** (monologul auctorial al autorului omniscient şi monologul interior, ca discurs lăuntric al personajului, convorbire cu sine însuşi).

La origine, dialogul este un produs al stilurilor orale, ca variante ale folosirii limbii în comunicarea orală, disociată în **stilul conversaţiei** şi în **stilul beletristic**. Stilul conversaţiei se exercită în trei variante: **conversaţia curentă** (neutră), **conversaţia oficială** (solemnă) şi conversaţia familiară. În sfera literaturii se înscrie **stilul oral beletristic**, specific în primul rând **creaţiei populare**, în basm, baladă, doină, zicătoare, proverb, dar şi creaţiilor culte, a căror caracteristică dominantă este **oralitatea**, cum este cazul operei lui Ion Creangă. În creaţiile populare stilul beletristic se suprapune, în bună măsură, limbajului popular, cum spune Dumitru Irimia, în **„Structura stilistică a limbii române contemporane"**, printr-o „interdependenţă dintre structura literaturii folclorice şi modalitatea orală de constituire şi circulaţie (când are loc recrearea textelor), pe **caracterul specific popular al imaginii, al relaţiilor dintre ficţiune şi realitate, al participării afective** a creatorului (şi **povestitorului**), şi al **implicării ascultătorului (destinatarului)** în desfăşurarea naraţiunii (basm, legendă, snoavă etc.)" (s.a.). Oralitatea stilului este, în aceeaşi măsură, o caracteristică şi a literaturii culte, caracterizată prin folosirea expresiilor idiomatice, a proverbelor şi a zicătorilor, prin dizolvarea graniţelor dintre ficţiune şi realitate, prin implicarea cititorului în desfăşurarea acţiunii cu ajutorul unor formule de adresare, prin dativul etic, printr-o gestică şi mimică presupusă.

VORBIREA DIRECTĂ (discursul reprodus) se interferează cu **VORBIREA INDIRECTĂ**, luând uneori forma **stilului indirect liber**, în care povestitorul îşi asumă şi rolul personajului, alternând planurile narative şi discursul luând forma monologului auctorial omniscient. Prin vorbirea directă, naratorul introduce în spaţiul literar un dialog purtat anterior, folosind verbele spunerii: **a zice**, **a spune**, **a întreba**, **a răspunde**, uneori **a striga**, **a ţipa**, **a murmura**, **a răcni**, **a îngâna**. Există şi o strategie a spunerii, vocea narativă putând încetini ritmul povestirii, prin repetarea acestor verbe, alteori dinamizând-o, prin suprimarea lor.

În stilul indirect dialogul este reprodus prin transformarea enunţurilor vorbirii directe în propoziţii subordonate verbelor zicerii, numite şi declarative. Ca tehnică a enunţului, vorbirea directă

presupune folosirea dialogului, a semnelor de punctuaţie de tipul exclamării, semnului de întrebare, a vocativului, vorbirea indirectă introduce vocea naratorului, care se deosebeşte de vorbirea directă prin folosirea propoziţiilor incidente, separate prin virgule de context. Vorbirea directă se desfăşoară la persoana întâi, cea indirectă la persoana a treia. (***Gh.S., H.S.***)

Manualul CORINT 2

MIRCEA CĂRTĂRESCU

O seară la operă

„O seară la operă", din volumul **„Poeme de amor"** (1983), începe cu un **„Argument"** insolit, explicând modul în care a fost creat acest poem: „Este cunoscută speculaţia conform căreia o maimuţă dresată să bată la maşină şi având la dispoziţie infinitatea timpului va reuşi, la capătul a mai multe trilioane de ani, să reproducă un sonet de Shakespeare. Poemul de faţă se referă tocmai la momentul în care maimuţa noastră, concentrându-şi eforturile, reuşeşte, de bine, de rău, să înjghebe acest sonet." Eul liric astfel instituit recepteazā amalgamat datele realului, prin simbolul curcubeului (desprins dintr-o poezie de Nicolae Labiş), întins deasupra unei staţii de taxi, WC-ului public şi chioşcului de ziare: „Sunt un îndrăgostit, e-un curcubeu/ deasupra chioşcului de ziare, farmaciei şi WC-ului public din piaţa galaţi." Curcubeul este, de astă dată, „reprodus pe retină de copii fărâmaţi/ reflectat de şinele verzi de tramvai/ străbătute de sentimente electrice, emoţii cu aburi şi senzaţii cu cai." Lumea inanimată palpită, la Mircea Cărtărescu, de o viaţă nebănuită. Curcubeul apare pe orice „patiserie-ntomnată şi chiar pe bombeul pantofului meu", în timp ce „fiecare stradă pare neobrăzat de adevărată". Imaginea femeii iubite seamănă cu cea a unui taifun: venirea acesteia se face „dinspre eminescu, întunecând chioşcul de dulciuri şi vulcanizarea cu zgomotul pe care-l face mare/ cu ţipătul sfâşietor de jupoane, tacheţi, cucoane şi târgoveţi furouri, nervuri, sinucigaşi, staţii peco/ stilouri kaveko". Femeia este un gigant, pentru că vine „în jupa ei frez printre norii gri/ ca şi cum tramvaiele s-ar răsturna şi firele de beton s-ar zgârci... ca un policandru/ cu focul galben, şi tandru/ tandru, sucind, sucind tandru din poşetă, din ruj, din batistă, din oglinjoară, din mărunţiş, din abonament şi din fese/ ca orice dintre alese.". Obiectele se contorsionează în jurul femeii ca într-un tablou suprarealist: „în mercedesul galben pe care-l purtai încolăcit la gât ca pe-o vulpe/ erai cea mai frumoasă femeie din lume.". Întreaga ei fiinţă, inima, ochii, bărbia, se aşază sub o tristeţe acaparatoare: „ţâţele tale sub pulovărul bej erau de o tristeţe, de o langoare.../ limbuţa ta era tristă/ piciorușul tău era trist/ trişti erau dinţii tăi albaştri, buzele tale şatene/ boabe de lacrimi reproduceau piaţa galaţi la tine-ntre gene.". Imaginea iubitei se înscrie în aceeaşi configuraţie suprareală a lumii, se risipeşte printre obiecte: „erai frigidă printre ceasornicăriile în călduri/ erai noli me tangere printre cercei, brelocuri, porţelanuri şi talgere/ erai dulce decûs meûm prelinsă în conştiinţa mea şi-n haina mea de catifea/ ca un scrum/ erai cherchez la femme gata oricând de-un dulce bairam/ de un chef desperat distrugându-ţi esofagul, stomacul, ficatul perlat/ putregăindu-ţi inelele, desprinzându-ţi corneea...". Alte personaje ciudate apar în partea a doua a poemului: Nicu Bă, „Johnny ţopăind în trei labe", „Unchiul Stiopa Miliţianul", Grigore a lui tanti Marioara, Man Carana, care avea un vapor de un metru pe şifonier, Mia Giulia şi fratele ei.

Poetul îşi duce existenţa în jurul pieţei Galaţi, a chioşcului cu ziare, în jungle de beton, în care nimeni nu-şi mai dă seama ce se întâmplă într-adevăr: „dar mai există existenţă? mai răsar stelele? mai există oraşe?". Intenţia poetului este de a se înfrăţi cu „mama Natură", de a plânge în extaz „pe carapacea crabilor/ în spumă, în algele băloase", de a se tăia în colţi şi a lăsa pescăruşii să-i ciugulească din mână. Ziua începe cu o salutare a ierbii, o observaţie a urechelniţelor care mişună şi a femeilor frumoase venite „la ambasador". Soarele iese „peste vopseaua capotelor", fluturaşul este întrebat cum stă cu prostata, „miliţienii sunt ca scoşi din

cutie", iar replica finală ţine de un absurd total al existenţei: „mai există primăvară/ mi-e greu să găsim o phrynne/ polifagă.". Spărturile în real se fac la modul propriu: zidul de plumb din spatele blănii albastre se modifică şi de acolo iese o domnişoară de plexiglas, „cea mai frumoasă femeie din lume/ covârşită de lenjuri, poleieli, crotali, căi ferate, păpădii, parfumuri". Întrebarea „VOULEZ-VOUS?" declanşează „mişmaşul, bairamul, harcea-parcea, horinca, gavota,/ ghiulul, desperarea,/ umflătura, surpătura, deşelarea, noada, spinarea,/ banchetul, şerbetul, stiletul.".

Poezia continuă cu inserţia unei pastişe după Ion Heliade-Rădulescu, **„Duetul"**. Pornind de la **„Un muieroi şi o femeie"**. Mircea Cărtărescu creează două personaje, **MAIMUŢOIUL** şi **FEMEIA**, care susţin un dialog înfocat, comunicându-şi dragostea reciprocă printr-o succesiune de registre poetice selectate din scriitorii premoderni până în actualitate. La început limbajul este arhaizant, specific epocii în care a fost scrisă poezia originară: „– amar dă inima mea/ ce poci să mai spui dă ea/ că nu-i chip să ţie-n sine/ nice vorbă, nici suspine,/ becisnic, sufletul meu/ dă câte ori n-am vrut eu/ dă din sufletul meu să-l rump/ şi să-l dau cui e mai scump.". Femeia, în schimb, aparţine altui mediu social, folosind, în stilul epocii, în chip de jargon, o serie de interjecţii: „FEMEIA: pa, pa, pa, vu, ke, ga, di/ ke, ga, di, vu, ke, zo, ni/ voi să fiu amurezată/ voi să fiu şi dezmierdată/ d-un hultan de beizadé/ cu ochi lungi de peruzé/ de o mutafarca/ ghenecolatru sadea/ pa, vu, ga, di, ke, zo, ni, pa.".

În stilul poeziei anacreontice, femeia se doreşte o fire libertină, o curtezană din vremurile îndepărtate: „dacă-aş fi o hurioară/ cu cosiţa de eben/ te-aş purta ca pe-o comoară,/ caigi, până-n eden/ o gheaură-n luntrea lină/ care zboară prin bosfor…/ caigi, fos-mu, te-nclină/ peste sânu-mi rotunzior.". Maimuţoiul este un haiduc din vremurile moderne, care cântă doina prin livezi şi doreşte să-şi vadă „dulcea puiculiţă/ cu paiete de rochiţă/ cu o fragă pe guriţă." Femeia îşi aduce aminte de măreţia vremurilor revolute, de „o bucolică beţie" ce „înconjura păstori şăgalnici şi nimfele le ispitea".

Versurile se transferă de la un punct în registrul poeziei simboliste, cu o emblematică specifică: „iubitule, mi-e groază-n astă-seară/ şi chiar la tine-n braţe mi-este frig/ visez că fug şi că nu pot să strig/ în sala vastă cu figuri de ceară// stai lângă mine, taci în astă seară/ visez că eşti de ceară şi te strâng/ şi tu te moi şi eu nu pot să plâng/ în diorama cu figuri de ceară".

Maimuţoiul îi doreşte femeii un destin de curtezană în stilul ermetismului barbian: „lungeşte-te, cu cardinali, pe soare/ la timpul ofilirii, presupus,/ aprinse văi în bucle să-ţi presare/ lumina arsă, stângă, de apus/ fii focul de pe lupă, stea exactă/ lunile bălăcite în ochean/ triunghi adeverit, buză compactă/ gest recuzat, oprit nazarean". Zeul-maimuţoi provoacă senzaţii unice femeii care devine, în felul acesta, o fiinţă telurică, plină de mistere blagiene, supusă legilor naturii: „frate, când mă cuprinzi/ cu braţul tău, cu blândul, simt un zvon/ din care din veac suind în trupul meu/ de parcă/ nu om, ci zeu în braţe strâng/ şi-o rumeneală-mi urcă în obraji/ şi patima ce-o scutură zefirul/ în sânul nimfei, galeş, aşteptând/ s-apară-n crâng copita despicată/ o simt şi eu/ aşa ţi-e sângele de cald, iubite".

Diatriba în care se lansează maimuţoiul pune în scenă o realitate barocă, argheziană, extrem de ciudată: în trupul iubitei se află un heruvim bolnav, corpul este numit „hoit" şi „pute", semn al degradării lumii, însăşi aripa unei vrăbii, simbol al zborului, al înălţării, fiind cuprinsă de „mii de căpuşe".

Revenind în cadrul de bază al poeziei, ca şi cum am fi asistat până acum la un spectacol pe scenă, versurile dobândesc un aspect de sentinţe cu valoare generală, adresate iubitei, care joacă rolul de alter-ego poetic: „– stai, ajunge, lasă-le-ncolo de poezii, că nu de vorbe proaste îmi arde mie…/ – păi, nu era decât nichita…/ – oh, doamne, ce am mai făcut din viaţa mea… sunt tristă, dragule, vino, dragule, iată, camera s-a întunecat, blana ta luceşte ciudat, am febră, simt cum mi se umflă la gât caratele…". Cuvintele sunt amestecate „cu scenarii şi bacili", într-o compoziţie alomorfă greu decelabilă. Transgresiunea realităţii se face printr-o magie a cuvintelor care îşi continuă frenetic caruselul rostirii: „…priveam cum îi lucesc ochii în

blana albastră/ când deodată în spatele lui se desfăcu o fereastră/ şi femeia de lenjuri, poleieli, crotali, căi ferate, păpădii, parfumuri, crème, şi spume/ se rostogoli cu capul înainte în lume/ se lăţi ca un nor purpuriu peste Bucureştiul înţesat de miliarde de limuzine/ iar între mine şi maimuţoi fumega un sentiment în ruine/ – primăvărateco, şateno, perdito, şi fos mu/ voulez-vous/ VOULEZ-VOUS?".

Către final, poezia se întoarce simetric către imagini ale începutului. Arcul curcubeului se profilează deasupra „pieţei galaţi", a chioşcului de ziare şi a staţiei de taxi, singurul fapt care face o notă discordantă cu întreg peisajul fiind WC-ul public şi sugestia vocii auctoriale, după care curcubeul este artificial, „reprodus din memorie de şcolari deghizaţi". Femeia se naşte din această realitate postindustrială, într-un sarafan, şi pare să funcţioneze mai bine chiar decât „un motor de gordini", efectele trecerii ei prin lume fiind neobişnuite: „dacă părul tău aiurit pare un dric aurit, cu geamuri de aripă de muscă!/ dacă a trecut toamna şi iarna vieţilor noastre şi am rămas doar două centuri pelviene, albastre, suspendate în nori!". Femeia se târăşte, scapără, se descompune, zboară, este apelată cu epitetele de „galeşo, apetisanto!", iar descrierea corpului are note fantaste: „tu nu ai pierdut decât lănţişorul de aur atârnându-ţi de cheotori/ pe aleea circului asfaltată cu pietre scumpe…/ tu nu ai decât două, doar două arămii, cilibii, laconice pulpe/ terminate în coadă de vulpe...". Iubita mai impresionează prin miresmele pe care le degajă, e „un fel de parfumerie", făcându-l pe iubit să se simtă „leşinat după sprayurile cu care te dai". Sentimentul năvăleşte în mod mecanic, fiindcă poetul vrea să deşurubeze „câteva lacrimi de sub ochiul tău". Pentru iubită, toate acţiunile stau sub semnul unui condiţional indus: „dacă spui că războiul lumilor te plictiseşte!/ dacă nu-ţi mai plac prăjiturile cu stafide făcute de mama!/ dacă nu-ţi mai place mutra arcurilor ieşite din patul meu/ şi zegrasul, şi pozele din liceu!/ dacă mă chinuieşti ca pe hoţii de cai!/ dacă odată vroiai!…/ căci odată vroiai galeşo, apetisanto!".

Partea a şasea a poemului face trecerea de la acest registru, al unei **suprarealităţi amalgamate**, la o concluzie formulată în sentinţe perfecte: „Pentru artist, femeia nu-i femeie/ ci mai curând ea seamănă-a bărbat/ căci harul lui abia atunci scânteie/ când de-un surâs se lasă fecundat./ Abia atunci gândirea lui adâncă/ rămâne grea, şi plină e de rod/ când luntrea i se sparge ca de-o stâncă/ în ţăndări de al rochiei izvod./ Artistul e-a domniţei lui mireasă/ şi-n grele chinuri naşte mintea sa;/ deşi din carnea lui a fost să iasă,/ poemul e asemenea cu ea./ pătrunde, deci, din nou în al meu gând,/ să-ţi nasc copii, ce n-or muri curând.".

Teme şi motive ale poeziei „O seară la operă"

- **Lumea măştilor**, în care, ca într-un spectacol de operă, se perindă personaje bizare.
- Schimbarea registrului stilistic într-un fel de **inventar al stilurilor poeziei româneşti**.
- Asimilarea femeii cu o **fiinţă mecanică**, funcţionând mai bine decât un motor şi având toate calităţile pentru a atrage; bărbatul, în schimb, este comparat cu o maşinărie vetustă, cu ţevi acoperite de un amestec de cârpe murdare.
- Concluzia întregii povestiri se bazează pe o **forţă germinativă universală**: mintea poetului se lasă fecundată de un surâs al iubitei, în felul acesta născându-se „copii" metaforici, adevărate opere de artă care vor rezista în timp. (***H.S.***)

ADDENDA

Alexandru Cistelecan, 2000

„Aceste melodrame jucate ca o apocalipsă histrionică nu sunt menite să reprime fondul sentimental al liricii (a cărei ostentaţie e doar o reţetă de supravieţuire), ci doar să dezafecteze o retorică prea intoxicată de patos şi sublim. Sintaxa realistă a sentimentului e doar sintaxa relansării lui poetice, iar imprecaţia – o contrariantă adoraţie. **Levantul** (1990), anticipat în schiţă de **O seară la operă** din **Poeme de amor**, dar putând fi presimţit, printr-un anume scandal al limbajelor, încă din **Căderea**, duce la capăt conceptul rescrierii postmoderniste, exaltând intertextualitatea, cu tot cortegiul ei de aluzii, parafraze, pastişe, inserţii şi parodii, ca principiu suveran al noii scriituri."

Manualele CORINT 1, NICULESCU

GIB I. MIHĂESCU

Donna Alba

GIB I. MIHĂESCU (1894-1935). Nuvelist şi romancier. S-a născut la Drăgăşani, urmând cursurile liceale la Craiova şi cursuri universitare nefinalizate la Facultatea de Drept din Bucureşti. A debutat la revista „**Luceafărul**" în 1919, cu o nuvelă, apoi a lucrat la revista „**Ţara nouă**". Nuvelele sale au fost adunate în volumul „**La Grandiflora**" (1928), cele mai multe explorând universul obsesiv şi tensionat al conştiinţelor, cu minuţioase analize psihologice. Romanele au creat impresie în epocă: „**Braţul Andromedei**" (1930), „**Rusoaica. Bordeiul de pe Nistru al locotenentului Ragaiac**" (1933), „**Femeia de ciocolată**" (1933), „**Zilele şi nopţile unui student întârziat**" (1934), „**Donna Alba**" (1935).

Romanul „**Donna Alba**" are o intrigă simplă, care declanşează acţiunea, şi o cazuistică extrem de complicată, un şir întreg, aproape nesfârşit de evenimente ce conduc, încet şi sigur, laborios sub aspectul scenariului epic, la un deznodământ previzibil, împlinirea obsesiei erotice a personajului principal, Mihail Aspru. Redactat la persoana întâi, romanul prezintă la început, printr-o sintetică întoarcere în timp, istoria personajului, în adolescenţă spirit aventurier, de fiu risipitor, care încearcă să se elibereze de rigorile şcolii şi de autoritatea părinţilor prin lungi călătorii, mai degrabă fugi de acasă, unde se întoarce numai când ajunge la ananghie şi are nevoie de ajutor. Mobilizat pe front în primul război mondial, în acelaşi timp cu tatăl său, medic militar, are gradul de elev-plutonier şi participă la lupte mărunte, „mici hărţuieli neînsemnate", din care scapă cu viaţă. Află că tatăl său murise pe front de tifos exantematic, apoi, demobilizat, se întoarce acasă, unde îi transmite mamei sale tragica veste, iar aceasta se stinge de durere după numai trei săptămâni. Rămas singur, Mihail Aspru vinde casa părintească şi via şi se îndreaptă spre Bucureşti, unde începe o viaţă plină de chefuri, din care se opreşte totuşi la vreme, pentru a continua cursurile liceului. Spre a-i impresiona pe profesori, merge la examene în uniformă militară, căreia îi pune mai multe grade decât avea în realitate, situându-se, în felul acesta, într-o poziţie privilegiată faţă de colegii săi. Cu această uniformă reuşeşte să-i impresioneze până şi pe profesorii de la Facultatea de Drept, mai puţin pe cel de drept roman, care îl „trânteşte" fără menajamente.

Examenul de capacitate este momentul când Mihail Aspru o întâlneşte prima dată pe Donna Alba, care va deveni punctul de plecare al tuturor întâmplărilor romanului şi, în plan subiectiv, ca în cazul lui Don Quijote, aspiraţia absolută a vieţii lui: „A fost clipa atât de dramatică pentru mine, când am văzut-o întâia oară pe *Alba*". E un moment al destinului, ale cărui efecte se vor vedea peste ani, căci „eu n-am ştiut că femeia gravă şi mândră, înaltă şi încremenitor de frumoasă care a trecut pe lângă mine, purta numele Alba, nici că purta numele distins de familie, pe care am aflat mai târziu că-l poartă şi nici că în viaţa noastră cărările ni se vor încrucişa iarăşi aşa cum ni s-au încrucişat". Impresia pricinuită de apariţia superbei femei este tulburătoare: „Şi deodată s-a lăsat acea tăcere, comunicându-se din grup în grup ca o

fulgerătoare contagiune: trecea ea, Alba. Cu pas de sus, cu o privire care nu se oprea nicăieri, ea parcurgea talazurile de tineret, care se dau în lături ca valurile Mărei Roşii dinaintea pasului lui Moise". Când ajunge în dreptul lui, liceanul, singurul care pare să-i smulgă un zâmbet, scapă din mâini uriaşele dicţionare greco-latine, de peste 2000 de pagini, ceea ce provoacă un surâs involuntar femeii misterioase şi ilaritate în rândul celorlalţi: „Eu o văzusem încă mult mai de departe, dar când a ajuns în dreptul meu, [...] mâna a început să-mi tremure ca apucată de-un frig nervos şi deodată marele dicţionar de peste 2000 de pagini al lui Bailly, format în 8, şi cel de peste 1500 al lui Quicherat, au început să-mi joace sub braţ; până să întind mâna cealaltă să le opresc, când ea era la un pas de mine, Bailly a şi apucat spre caldarâm, de care s-a oprit cu o detunătură spăimântătoare, pe urmă a pornit şi Quicherat cu restul de cărţi. Ea m-a privit înminunată de această întâmplare şi gravitatea ei s-a scuturat de mai multe ori în acele zbucniri de râs, pe care totuşi se silea să le oprime."

Pe misterioasa femeie o revede după mai mulţi ani de la absolvirea facultăţii de drept, în urma unor febrile căutări, constatând cu surprindere că este soţia unui avocat celebru, Georges Radu Şerban, pe care îl admira în sălile tribunalelor. După un timp, Mihail Aspru se angajează ucenic la biroul acestuia, din acest moment acţiunea romanului complicându-se, urmând teme la modă, lupta pentru dobândirea unei moşteniri, ascensiunea tânărului arivist, care urmăreşte o carieră înaltă, dar şi cucerirea femeii mentorului său, prin amplificarea obsesivă a unui sentiment care dă vieţii lui un curs aventuros. Mihail Aspru află că Radu Şerban îl ucisese într-un duel pe prinţul Buzescu, ca urmare a unor rivalităţi vechi între familiile lor. Tudor Buzescu fusese un bărbat tânăr, sportiv, singurul care moştenise averea bătrânului Buzescu, întrucât fratele cel mare, Preda, era un om decavat, care îşi tocase averea „în petreceri monstre prin străinătate". Înainte de duel, Tudor lăsase întreaga avere unor societăţi de binefacere, nu lui Preda, care ar fi tocat-o în orgii nesfârşite. Când află vestea morţii mezinului, Preda pătrunde în casa acestuia şi îl jefuieşte de mai multe lucruri de valoare, pe care vrea să le vândă pentru a-şi asigura independenţa financiară. În scurt timp, după ce învaţă legile avocăţeşti de prin cărţi vechi, cumpărate de la anticariat, Aspru reuşeşte să devină omul cel mai important în cabinetul maestrului. E un tot mai bun avocat, maestrul său fiind nevoit să recunoască acest fapt. Află astfel că Alba este ţinută departe de lume din cauza geloziei avocatului, mai în vârstă cu peste zece ani decât ea. Alba şi mama ei, Smaralda Russet, avuseseră o avere însemnată, dar o pierduseră ca urmare a devalorizării leului şi francului. Alba Ypsilant fusese nevoită să se căsătorească atunci cu prinţul Şerban.

Pentru a-i capta atenţia, Mihail Aspru încearcă să o elibereze pe Donna Alba de un şantaj odios, exercitat asupra ei de Preda Buzescu, fratele decrepit al celui ucis în duel. Preda sustrăsese de la Tudor Buzescu scrisorile de dragoste pe care i le adresase Donna Alba şi primea de la aceasta sume de bani pentru a nu le divulga soţului ei. După ample investigaţii şi tertipuri, timp în care duce o viaţă dublă, ziua de avocat de mare succes, noaptea de comis-vioajor care colindă localurile de petreceri, Mihail Aspru reuşeşte să pună mâna pe scrisorile Albei, pe care intenţionează să i le dea ca preţ al admiraţiei pe care i-o poartă de ani întregi.

Donna Alba, considerându-se şantajată în continuare, stabileşte o întâlnire cu noul posesor al scrisorilor, cerându-i să indice pretenţiile financiare. Mihail Aspru oscilează între un moment de intimitate cu Donna Alba şi unul de nobleţe, decizându-se pentru ultimul, devenind un confident al femeii: „Unsprezece ani am aşteptat momentul acesta, imaginându-l în tot felul de chipuri, afară numai de chipul în care mi se prezenta acum. L-am mângâiat de atâta ori sub bolţile închipuirii mele, l-am căutat povestit de alţii în puternice sau slabe descrieri.". Numele de Donna Alba este explicat chiar de către Aspru: „Donna Alba e personajul care mi-a răsărit în suflet, atunci, de mult, sunt unsprezece ani aproape, când aţi trecut pe lângă mine pentru întâia oară... De atunci a rămas în visurile şi aspiraţiile mele ca un prototip, ca o existenţă suprareală, spre care trebuie să tinzi, fiind condamnat a n-o ajunge niciodată...". Pentru prima dată, Donna

Alba vine acasă, voind să elimine minciuna în care trăise atâta timp. Ea nu era deloc săracă, prinţul Tudor îi asigurase, printr-un codicil secret, o avere considerabilă, păstrată de un notar din Paris. De aceea, vrea să fugă la Paris, făcând rost de un paşaport. Dar acest lucru nu este o soluţie. Pe prinţul Şerban, Donna Alba îl iubise sincer la început, fiind apoi dezamăgită de sterilitatea lui sufletească, de lipsa de înţelegere pentru sufletul de femeie. Ea poate obţine averea printr-un scandal de divorţ, considerând căsătoria drept o crimă, dar nu are curajul să mărturisească prinţului de iubirea secretă din trecut.

Scena de dragoste dintre Mihail Aspru şi Donna Alba, întârziată de scriitor până către sfârşitul romanului, implică toată patima celor unsprezece ani de aşteptare. Copleşită de noua iubire, Donna Alba îşi ia inima în dinţi şi îi mărturiseşte prinţului Şerban toată minciuna pe care stă căsnicia lor, iar acesta se sinucide, dându-şi seama că rivalul său, Tudor Buzescu, îl învinsese dincolo de mormânt: „Şi astfel, gelos de sfârşitul rivalului său, şi acest urmaş de prinţi ştiu să-şi stingă veninul crâncen din suflet cel puţin tot aşa de demn şi elegant." Donnei Alba îi lasă toată averea, iar colaboratorului „toată biblioteca lui juridică". La înmormântarea maestrului, discipolul îi aduce „un vibrant omagiu".

Cei doi se despart pe toată perioada doliului, comunicând prin scrisori, la care, în ultima vreme, răspundea mama acesteia, Şmaranda. Reîntâlnindu-se, Donna Alba îşi lasă voalurile de doliu să cadă peste el „ca un nemaipomenit de frumos simbol al morţii." Romanul se încheie cu imaginea acestui înger al morţii, care bântuise obsesiv imaginaţia lui Mihail Aspru timp de unsprezece ani: „Şi dulcea moarte, care secerase până acum numai două fragede vieţi, îmi trimise din uşă un ultim sărut, cu vârful degetelor pe râsul ucigător de alb al albilor şi minunaţilor ei dinţi."

Sugestii de răspunsuri la exerciţii din manual (CORINT 1)

Ex. 2/ p. 63. Citiţi integral capitolul de început, care relatează despre felul în care Alba i-a apărut prima oară în cale lui Mihail Aspru, şi faceţi observaţii privitoare la impactul acestei întâlniri asupra formării personalităţii eroului.

Donna Alba îi marchează în mod ireversibil destinul lui Mihail Aspru, a cărui viaţă şi carieră se construiesc în jurul acestei personalităţi feminine. Spre deosebire de Lucu Silion, din **„Lunatecii"**, de Ion Vinea, care se ratează, fiind prins între jocurile mai multor femei, Mihail Aspru o urmăreşte pe femeia idolatrizată, încercând să pună mâna pe scrisorile acesteia, confiscate de Preda Buzescu, apoi se străduieşte să o elibereze de sub dominaţia soţului, prinţul Şerban, care manifestă o răceală accentuată faţă de femei.

Sugestii de răspunsuri la exerciţii din manual (NICULESCU)

Ex./ p. 111. Imediat ce intră la examene, Mihail analizează întâmplarea, găsindu-i alte sensuri. Citiţi fragmentul următor şi analizaţi starea sufletească a personajului: „A râs ea, fără îndoială, la urmă, şi-n râsul ei pâlpâia orgoliul că-i fusese adresat pe neaşteptate un omagiu atât de insolit, dar acum, când în sala de examen scârţâie doar tocurile, şi ochii pătrund tot mai profund în încâlceala stilului ciceronian, eu văd bine că râsul acela a fost parcă de uşurare, de mulţumire, de bucurie că toată explozia, tot neaşteptatul întâmplării caraghioase, n-a fost decât ce-a fost, şi încă un compliment, un umil compliment."

Ce credeţi că are mai mare influenţă asupra fiinţei: emoţia întâlnirii sau gândurile declanşate de ea?

Naraţiunea urmează un punct de întoarcere în logica generală; acest moment este începutul poveştii de dragoste dintre Mihail Aspru şi Donna Alba. Râsul femeii este unul de mulţumire, de

recunoaştere a frumuseţii personale, a orgoliului femeii, „un umil compliment“, pentru că întregul comportament denotă uimirea adolescentului în faţa frumuseţii feminine.

Personajul masculin este uimit de ridicolul întâmplării şi, în acelaşi timp, amuzat de frumuseţea femeii, de naturaleţea cu care reacţionează într-o astfel de situaţie. De fapt, întâmplarea se fixează definitiv în memoria lui Mihail Aspru şi se reverberează în timp, fiindcă emoţia întâlnirii este hotărâtoare pentru destinele celor două personaje, reunite în final într-o poveste de iubire. (*H.S.*)

Manualul HUMANITAS

MIRCEA NEDELCIU

Nora sau Balada Zânei de la Bâlea-Lac

MIRCEA NEDELCIU (1950-1999). Prozator, reprezentant al generaţiei '80. Este autor de proză scurtă, în **„Aventuri într-o curte interioară“** (1979), **„Efectul de ecou controlat“** (1981), **„Amendament la instinctul proprietăţii“** (1983), **„Şi ieri va fi o zi“** (1989). Publică romanele **„Zmeura de câmpie“** (1984), **„Tratament fabulatoriu“** (1986) şi **„Femeia în roşu“** (1990), scris împreună cu Adriana Babeţi şi Mircea Mihăieş. În **„Aventuri într-o curte interioară“** este prezentată lumea unei noi structuri sociale, „inteligheţia“ care nu face parte nici din categoria ţăranilor, dar nici din aceea a gânditorilor propriu-zişi. Astfel, în spaţiul literar apar studenţi, candidaţi la facultate, absolvenţi, pictori existenţialişti, la fel „pălăriile cenuşii“, cei care fac naveta între sat şi oraş, respectând ritmurile schimbării între oraşul provincial, cuprins de torpoarea preocupărilor cotidiene şi sat, loc al liniştii totale. Toate acestea definesc „curtea interioară“ a scriitorului, un loc de refugiu în faţa lumii dezlănţuite de afară. În **„8006 de la Obor la Dolânga“** este surprinsă existenţa meteorică a lui Gioni Scarabeu, personaj hibrid a cărui viaţă pendulează între Bucureşti-Obor-Lehliu-Ciulniţa-Feteşti-Călăraşi, spaţiu în care se construieşte liniştea nesfârşită a timpului fără margini, dată fiind încetineala voită a acestui mijloc de transport. **„Amendament la instinctul proprietăţii“** conţine, în stilul lui Camil Petrescu, explicaţii cu note la subsol, poveşti neverosimile, o serie de artefacte postmoderniste, citate din Bulgakov, Georges Perec, Gilbert Durand. În **„Provocare în stil Moreno“**, este prezentată istoria unui tânăr, Moreno, schilodit în urma cutremurului, îndrăgostit de o fată care nu mai poate vorbi, din aceeaşi cauză, timp de doi ani. **„Zmeura de câmpie“** este un „roman împotriva memoriei“, cu trei personaje, trei orfani, arheologi ai trecutului, care încearcă să-şi recupereze trecutul, familia, satul natal. **„Tratament fabulatoriu“** este o cronică a unui sat, cu întâmplări neobişnuite şi inexplicabile, iar **„Şi ieri va fi o zi“** pune în evidenţă „felia de realitate“ a vieţii cotidiene, cu intruziuni în fantastic.

Povestirea **„Nora sau Balada Zânei de la Bâlea-lac“**, cu aspect de baladă în proză, în fond o parodie a unui destin mărunt, face parte din volumul **„Efectul de ecou controlat“** (1981), alături de **„Jenny sau balada preafrumoasei conţopiste“**, povestire a unei amatoare de science-fiction, şi de **„Balada tânărului lup, Ion, fiul de geambaş“**. Balada, ca specie literară tradiţională, suferă şi ea, în postmodernism, transformări parodice, se actualizează şi se modernizează: discursul dobândeşte aspect de proză rimată, iar tema coboară în derizoriu, prezentând, în textul de faţă, deziluzia unei adolescente, Nora, care se eliberează de constrângerile cotidiene ale mediului citadin şi de eşecurile în dragoste prin refugiul în libertatea muntelui, devenind cabanieră la Bâlea-Lac. Începutul insolitei balade respiră sentimentul de libertate dat de trecerea molcomă a anotimpurilor, într-un loc situat mai aproape de arhaitate, în spaţiul înalt, celest: „Dimineţi în şir, un soare de noiembrie între ceţuri apare şi din nou între ceţuri dispare“, în care brusc, printr-o inserţie textuală, se profilează chipul personajului, într-o banală ipostază gospodărească: „Nora, pe plita de fontă, într-un ceaun uriaş apă din lac încălzeşte şi toarnă apoi imense cantităţi de perlan.“

Găzduind evenimente baladeşti, ieşite din comun, vremea pare cuprinsă de tumultuoase reverberaţii, iar înclinarea spre poezie a scriitorului este un exerciţiu de

intertextualitate, în care proza ritmică are efecte ironice: „Mâinile se-nroşesc mai întâi, apoi crapă, vântul în uşi se loveşte, şuieră-n creste, în apă se adapă“, în timp ce, din depărtări, se aude sunetul lent al dinamitei de la drumul transfăgărăşan, la fel ca sunetul nostromului din „**Taifun**“, de Joseph Conrad, de abia distins din tumultul furtunii.

Tabloul este cvasibucolic, hangiţa fiind o Ancuţă modernă, într-un spaţiu banalizat, animat numai de soldaţii care lucrează la transfăgărăşan. Întâmplările, cu tentă epopeică, sunt redate prin versete pline de poezie:

„– Noi ne ducem, Norica, om fi pân' la opt la apel!
Altfel, cu tot cu bocanci i-ar hali colonelul cel chel“.

Colonelul devine un personaj grotesc al unei epoci degradate, fiind înzestrat cu o răutate specifică mediului cazon.

Animalul capturat de soldaţi, o capră neagră, ce refuză laptele cald din mâna Norei, creează un prilej de a construi o „ramă“ în trecut, în ochii ei hangiţa, zâna lacului, văzând crâmpeie din propriul destin: „Cât de adânc ochii cei umezi în zare se-afundă, cum rămân nemişcaţi o secundă, cum Nora la rându-i priveşte la cer şi cum, în seara crescândă, amintirile dreptul la viaţă şi-l cer“. Transpusă în spaţiul evocării, Nora este acum o fată îndrăgostită de Doru, „şaişpe ani abia împlini, crede-n vise, în iubire, îşi doreşte cinci copii“, şi se întâlneşte, fără ştirea tatălui, câte o oră cu iubitul. Stilul povestirii este colorat, alert, exprimând avalanşa impetuoasă a sentimentelor: dorinţa tatălui ca Nora să ajungă ingineră este un „vis himeric“, pentru că fata doreşte libertatea, nu vrea să stea tot timpul în spatele unor geamuri închise, ca funcţionară. Deciziile adolescentei sunt rapide; ea lasă un bilet mamei în care scrie: „Mamă, iartă-mă, dar lumea cea mai albă şi mai pură mă aşteaptă sus pe creste, fără mine ar pieri. Spune-i tatii să mă ierte şi sărută-l pe obraz. Ingineră, eu, mă crede, n-aş avea nici pic de haz.“

Nora urmează acum un alt itinerar existenţial, împreună cu Doru, salvamontistul, în libertatea deplină a naturii: „O săptămână încheiată s-au tot spălat dimineaţa până la brâu cu apa rece a izvorului, au tot mâncat conserve şi s-au iubit în tăcere.“. Perechea ideală, izolată în natură ca Daphnis şi Chloe, va străbate munţii, poposind la Claia Bulzului, la Chica Fedeleşului, la Tătaru şi Suru. Vor fi întâlniţi şi tovarăşii lui Doru, cu care se bea bere şi se cântă la chitară, iar Nora are o scurtă aventură sentimentală: „Cineva, şi nu Doru, pe sală mâna îi strânse.“ Istoria se repetă, iar drumul continuă spre Plaiu Foii, până la Braşov. Farmecul iubirii devine „proza cea lungă a primei iubiri“, consumându-se între două evenimente casnice, după tipicul cotidian, când, pentru prima oară, Nora îi spală lui Doru o cămaşă, apoi după o săptămână, când, la acelaşi gest de sublimă tandreţe, voind să-i spele ciorapii, insistenţa ei determină reacţia brutală a bărbatului: „– Ar fi bine să-ţi găsesc un serviciu! spuse Doru în dimineaţa plecării de la Plai. Trebuie să ne gândim şi la mijloacele de trai!“.

Pentru a subzista, Nora se face vânzătoare la o librărie. Între timp, într-o zi, îl zăreşte pe Nelu, un prieten cu barbă sură de-al lui Doru. Secvenţa epică se complică: Nelu, invitat la Nora acasă, scoate o sticlă de vin şi-i spune că Doru nu a fost domn, făcându-i în acelaşi timp avansuri tinerei fete. Decizia spontană a Norei este conformă cu destinul ei nefericit: „Îl respinse pe Nelu, brutal, cu o mână, pe Doru, în gând, cu o ură nebună.“, luând decizia izolării pe crestele muntelui, într-un gest de înţelepciune care îl evocă pe Zarathustra, personaj al filozofului german Nietzsche.

În acelaşi moment, al fluxului memoriei involuntare, capra neagră este eliberată, în plan simbolic gestul reprezentând chiar călătoria spre inefabil a sufletului Norei, capabil, acum, să depăşească porţile limitative ale realului: şipcile de cinci ţoli ale ţarcului cad ca „fulgii de zăpadă“, iar animalul dispare „printre stânci“, fără a se mai uita în urmă. În stilul macedonskian, din „**Noaptea de decemvrie**“, se introduce o altă predeterminare temporală: „Focul demult s-o fi stins în odaie, rufele neatinse au rămas în copaie.“. Din aceste motive, Nora rămâne cinci luni pe an la cabană, departe de lume, surprinsă în libertatea ei de pana scriitorului postmodernist.

Finalul acestei balade romantice este simplu, laconic: „A doua zi colonelul urcă pân' la lac cu mersul lui avântat. Voia să vadă o capră-neagră într-un țarc. Nu-i fu dat.". (***H.S.***)

Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual

Ex. 2/ p. 150. Rămasă singură cu animalul sălbatic, Nora își rememorează adolescența, când s-a îndrăgostit de Doru, salvamontistul de dragul căruia a renunțat la școală.

Dezvoltați paralelismul dintre Nora și animalul sălbatic pornind de la comparația „Ca-ntr-un țarc se simte Nora, lumea-i dincolo de geamuri... ".

Nora este o ființă însingurată, închisă în spațiul sufocant al orașului. Ea încearcă să-și câștige libertatea cu ajutorul lui Doru, dar acesta este un personaj limitat, aparținând unui segment periferic al societății. De aceea, Nora se refugiază și mai departe, în spațiul montan, într-o cabană, la întâlnirea cu norii, unde numai animalele simbolice ale înălțimilor se avântă. Ca multe personaje ale lui Nedelciu, Nora are obsesia călătoriei, prilej și pretext de descoperire, în plus, a propriei ființe în timpul acestui drum inițiatic.

Ex. 3/ p. 150. La munte, alături de Doru, poezia sentimentului de dragoste devine tot mai mult „proză". Explicați propoziția: „Aceasta era, deci, proza cea lungă a marii iubiri" orientându-vă după contextul în care apare.

Deduceți de aici de ce a ales scriitorul **proza rimată** pentru povestea de dragoste a Norei.

Doru este un om banal, dintr-o lume prozaică, anostă. Amestecul cu celelalte grupuri de salvamontiști, părăsind necesara singurătate în doi a iubirii, adoptarea psihologiei de „ceată dezordonată", toate acestea înseamnă sfârșitul trecătoarei lor iubiri. **Proza rimată** reprezintă un accent ironic la adresa „prozaismului" cotidian, a poveștilor de dragoste degradate.

Ex. 5/ p. 150. Nora eliberează capra-neagră.

Care sunt simbolurile centrale ale textului?

Descoperiți valorile simbolice ale gestului fetei și paralelismul pe care naratorul îl face între cele două personaje: „zâna" de la Bâlea-lac și capra-neagră.

Capra-neagră este un simbol al ascensiunii, al evadării într-o lume superioară, eliberată de limitările terestre ale spațiului și ale spiritului. În același timp, ea reprezintă libertatea spațiilor înalte, însăși aventura Norei de căutare a unei alte lumi, de eliberare din atmosfera oprimantă a lumii obișnuite. (***H.S.***)

PARTICULARITĂŢILE FONETICE ALE COMUNICĂRII

În constituirea mesajelor orale şi scrise, fiecare compartiment al limbii are o funcţionalitate precisă, astfel încât cunoştinţele dobândite anterior sunt foarte utile în asigurarea corectitudinii exprimării.

În cazul foneticii, importante sunt următoarele aspecte:

• scrierea corectă a mesajelor, prin respectarea corespondenţei dintre literă şi sunet, cu excepţiile prevăzute de normele ortografice;

• identificarea diftongilor, a triftongilor şi a hiatului, utilă mai ales pentru o pronunţie pertinentă şi o despărţire corectă în silabe;

• accentuarea corectă a cuvintelor.

Să ne reamintim!

Fonetica este disciplina lingvistică ce studiază sunetele vorbirii.

Sunetul este un element al vorbirii rezultat din modularea curentului de aer expirat prin aparatul fonator.

Practic, într-o limbă există un număr nelimitat de sunete. Acelaşi sunet poate fi pronunţat în mod diferit de acelaşi vorbitor în momente diferite. De asemenea, acelaşi sunet poate fi pronunţat diferit de la un vorbitor la altul, mergând chiar până la diferenţe de ordin regional destul de pronunţate: *zic* şi *dzic*, *jos* şi *gios* etc.

Fonemul, ca element abstract, reprezintă cea mai mică unitate sonoră a limbii, având funcţia de a diferenţia între ele cuvintele şi formele gramaticale ale aceluiaşi cuvânt: *casă, case, cară, care* etc., în care variaţia fonetică se realizează prin foneme ce au drept consecinţă obţinerea de cuvinte şi de sensuri noi.

SISTEMUL FONETIC AL LIMBII ROMÂNE

Vocalele sunt sunete propriu-zise, muzicale, care pot fi pronunţate singure, deoarece unda lor sonoră are caracter regulat, periodic: *a, ă, e, î, o, u*.

Sunt sunete continue, care pot alcătui singure silabe. De asemenea, existenţa unei vocale constituie condiţia necesară a existenţei silabei. Spre deosebire de consoane, la articularea vocalelor aerul fonator iese liber, fără vreun obstacol, modulaţia aerului fiind determinată numai de vibraţia coardelor vocale, de gradul de deschidere a cavităţii bucale şi de locul de articulare.

Consoanele sunt sunete care nu pot fi pronunţate singure, ci numai însoţite de o vocală.

Sunt sunete discontinue, întrucât, spre deosebire de vocale, articularea lor este însoţită de zgomote, produse de diverse obstacole pe care aerul fonator le întâlneşte în diverse puncte ale cavităţii bucale.

Limba română are 22 de consoane:

a) consoane reprezentate în scris printr-o singură literă: *b, k, d, f, g, h, j, m, n, p, r, s, ş, t, ţ, z;*

b) consoane care se transcriu fonetic diferit faţă de literele pe care le reprezintă: *č* = c + e, i; *ğ* = *g + e, i; k'= che, chi; g'= ghe, ghi; k'= k, qu + e, i (k'ilogram, Quinet = K'inet); cs = x (ax, fix); gz = x (exemplu, examen); k = c (car = kar).*

Semivocalele sunt sunete asemănătoare cu vocalele, dar nu pot forma singure silabe, nu pot fi pronunţate singure, ci însoţite de o vocală, cu care formează diftongi şi triftongi.

Sunt sunete discontinue. Se notează cu aceleaşi litere cu care se scriu vocalele asemănătoare, transcrise fonetic astfel: *e, i, o, u*.

Diftongul este grupul de sunete format dintr-o vocală şi o semivocală, rostite într-o silabă. Există diftongi asc*iarnă)*, şi diftongi descendenţi, VS *(maică, pui*).

Triftongul este grupul de sunete format dintr-o vocală şi două semivocale: – cu vocala în poziţia finală: a-ri-p*ioa*-ră; – cu vocala situată între cele două vocale: le-*oai*-că.

Hiatul este grupul de două vocale alăturate aflate în silabe diferite: p*o-e-zi-e*, a-l*e-e*.

Corespondenţa dintre litere şi sunete

Litera este semnul prin care se reprezintă în scris un sunet.

Ortografia românească este în esenţă fonetică, existând în general corespondenţă între litere şi sunete: o literă transcrie de regulă un sunet.

Uneori însă această corespondenţă nu se respectă, existând mai multe situaţii:

1. Un sunet poate fi transcris prin litere diferite:

• *î*: – se scrie *â* în interiorul cuvintelor (*râu, câmpie*); – se scrie *î* la început şi la sfârşit de cuvânt şi în interiorul cuvintelor, când cuvântul este derivat sau compus şi iniţial avea componente scrise cu *î (a pârî, înainte, reînscris, bineînţeles, într-însul* etc.);

• *i*: – se transcrie prin litera *i* în cuvinte asimilate în limba română (*rimă, pomi, iarbă*); – se transcrie prin *y* în cuvinte împrumutate (*yankeu, hobby*);

• *k*: – se transcrie prin *c* în cuvinte româneşti (*casă, carte*); – prin *k*, în cuvinte împrumutate, de obicei termeni ştiinţifici (*kaliu, kripton*); – prin *q* (*quasar, Qatar*);

• *v*: – se transcrie prin *v* în majoritatea cuvintelor româneşti (*vară, proveni*); – prin *w* în termeni străini (*watt, Wagner*).

2. O literă transcrie mai multe sunete:

• *x* redă în scris sunetele *cs (fix, ax, complex*) şi, când este intervocalic, sunetele *gz* (*examen, exerciţiu, exemplu*); când este folosită ca simbol matematic, litera *x* reprezintă sunetele *ics*; există însă câteva cuvinte care nu se scriu cu *x*, ci cu *cs*: *micsandră, rucsac, cocs, ticsit, îmbâcsit*.

• litera *e* transcrie, în cazul pronumelor personale şi al unor forme ale verbului *a fi* care au iniţiala *e*: sunetul *i* (*ea = ia*); diftongul *ie* (*eu, el, ei, ele = ieu, iel, iei, iele; este, eram, erai = ieste, ieram, ierai*).

3. Un sunet este reprezentat în scris printr-un grup de litere:

• sunetul *č* este redat în scris prin grupul de litere *c + e, i* (*ceară, cioară*);
• sunetul *ğ* este reprezentat în scris prin grupul de litere *g + e, i* (*geam, Giurgiu*);
• sunetul *k'* este redat prin grupul de litere *ch + e, i* (*cheamă, chiar*);
• sunetul *g'* este redat în scris prin grupul de litere *gh + e, i* (*gheată, ghiaur*).

Grupurile de litere *ce, ci, ge, gi, che, chi, ghe, ghi*, urmate de o vocală în aceeaşi silabă notează un sunet şi sunt redate în transcrierea fonetică prin *č, ğ, k', g'*: *ceară* (*čară* = 4 sunete), *ciot* (*čot* = 3 sunete), *geană* (*ğană* = 4 sunete), *Giurgiu* (*ğurğu* = 5 sunete), *cheamă* (*k'amă* = 4 sunete), *chiar* (*k'ar* = 3 sunete), *gheaţă* (*g'aţă* = 4 sunete), *ghiaur* (*g'aur* = 4 sunete). În aceste situaţii, *e* şi *i* sunt litere ajutătoare, nu reprezintă sunete şi nu apar în transcrierea fonetică.

Când în silaba respectivă nu există o altă vocală decât *e* sau *i* din componenţa grupurilor de litere, aceasta reprezintă vocala absolut necesară existenţei silabei şi în această situaţie grupurile de litere notează două sunete şi se transcriu fonetic astfel: *č + e, i, ğ + e, i, k' + e, i, g' + e, i*: *cer* (*čer* = 3 sunete), *cireaşă* (*čireaşă* = 7 sunete), *ger* (*ğer* = 3 sunete), *gin* (*ğin* = 3 sunete), *chem* (*k'em* = 3 sunete), *chin* (*k'in* = 3 sunete), *gheţuş* (g'eţuş = 5 sunete), *ghindă* (*g'indă* = 5 sunete).

În accentuarea cuvintelor se înregistrează greşeli în vorbire, grupate de obicei în două tendinţe:

- de a deplasa accentul către începutul cuvintelor: *ántic, carácter, cólos, débil, fenómen, séver, ávarie*; (corect este: *antíc, caractér, colós, debil, fenomén, sevér, avàrie*)
- de a deplasa accentul spre sfârşitul cuvintelor: *acvílă, butelíe, doctoríţă, epócă, invérs, uníc*; (corect este: *ácvilă, butélie, dóctoriţă, épocă, ínvers, únic*).

EMIL BRUMARU

Balada crinilor care şi-au scris frumos

EMIL BRUMARU (n. 1939). Poet. Este autor al mai multor volume de poezii: **„Versuri"** (1970), **„Detectivul Arthur"** (1970), **„Julien Ospitalierul"** (1974), **„Cântece naive"** (1976), **„Adio, Robinson Crusoe"** (1978), **„Dulapul îndrăgostit"** (1980), **„Ruina unui samovar"** (1983). Dulapul devine pentru poet un personaj literar, imaginea totală fiind de colmatare: „Dulap total, în tine arde-un înger/ îmbobocit pe râşniţi de cafea.". În **„Apocrifa II"**, apar mirosurile grele de după ploaie: aromele unsuroase ale cepei, neplăcute, ale cucutei. Gospodina, „femeia lăsată la vatră", decăzută din aerul de amazoană în torpoarea extremă a bucătăriei, este văzută într-un mod expresionist: „Şi sânii mari ce-i ţine doar afară/ Licenţioşi, pe ei motani să-şi culce,/ Cu-n pămătuf să-i scutur la picioare/ Din copăcei miresmele năuce.". Îngerii ascunşi prin dulapuri au vise nesăbuite, iar unele imagini din poeziile **„O baladă"** şi **„O închinare"** sunt de-a dreptul şocante. În **„Detectivul Arthur"** apar motani visători şi leneşi, poate o parabolă a oamenilor comunizaţi, iar poetul nu este îndemnat spre visare, ci are o viaţă banală, lipsită de orice amănunt excentric, o viaţă de „the country-town-metropole" („metropola, oraş de ţară"), într-o atmosferă de totală fanare, prefigurată de „îngălbenire", în timp ce poetul venerează elementele de interior lasciv, odihnitor.

„Balada crinilor care şi-au scris frumos", din volumul **„Cântece naive"** (1976), este o **metaforă temporală** ce sugerează ideea de stingere a iubirii, de fanare în sens biologic: doi crini îşi scriu prin poştă, un crin dintr-un oraş de miazăzi, altul dintr-un oraş de miazănoapte. Corespondenţa se transmite rapid, cu grija detaliilor: „Oh, pentru cruda lor corespondenţă/ Aveau cea mai naivă diligenţă!" Poate că în această grabă se resimte spaima de biologicul trecător, înscris în tiparele ascunse ale materiei vii. Cu cât dragostea este mai scurtă, cu atât ea pare mai înflăcărată, cuprinsă de pasiune: „Poştaşi înflăcăraţi puneau ştampile,/ Cântând din corn, pe sacii cu pistile".

Fiecare dintre crini are propria lui meteahnă: crinul din miazăzi este „înzăpezit în datorii", în timp ce al doilea „bea pe-ascuns mărar". Sfârşitul romanţei de dragoste este funest: roua grea vine să le pună capăt vieţii efemere. Istoria se termină la fel de brusc cum a început, tăcerea se aşterne peste locuri, întâmplările subzistând doar pe retina memoriei. Drumul poştal se închide într-un orizont de bucătărie banală, iar, ca dovadă a timpurilor de altădată, în acest spaţiu în care iubirea a murit („Şi astfel cei doi crini nu şi-au mai scris,/ Poştaşii au murit, poşta s-a-nchis") nu a mai rămas decât „un vechi poştalion", ce „trece monoton/ prin bulion", prin marasmul conjunctural al lumii haotice, fără sens, absurde, pentru că nu conservă formele biologice.

Lucrul prezentat cel mai bine de Emil Brumaru este imaginea lumii terne, demitizate, care îşi creează în schimb o „religie falsă". Aici lumea se defineşte printr-o imensă tăcere, pentru că absurdului existenţei nu i se dă nici o explicaţie, apariţiile şi dispariţiile biologice nu respectă nici un principiu ultim, nu determină nici un salt spre un nou nivel de structurare, ci respectă un indolent „laisser faire", care îndeamnă la moarte şi nemişcare. (***H.S.***)

Sugestii de răspunsuri la exerciţii din manual

Ex. 1/ p. 162. Găsiţi cuvintele care fac parte din sfera semantică a **scrisorii** şi explicaţi de ce trebuie inclus aici şi termenul de **poştalion**. Ce altă sferă semantică mai puteţi descoperi?

Scrisoarea şi poştalionul se înscriu într-un câmp semantic ce transcrie o realitate arhaică, poştalionul fiind în trecut vehiculul cu care se transportau scrisorile. În aceeaşi sferă semantică, extinsă prin metaforă, se înscriu „sacii cu pistile", „directorul caleştilor", „zimţii de la timbre". Tema

târgului provincial, lipsit de strălucire, redus la orizontul gospodăresc, se observă de asemenea în textul poeziei; iubirea, într-un astfel de spaţiu-închisoare, se stinge uşor, ca într-o rapidă fanare a petalelor de crin.

Ex. 3/ p. 162. Puritatea amorului epistolar se sugerează prin simboluri florale şi cromatice. Explicaţi-le.

În textul poeziei, crinii sunt descrişi într-un registru parodic: unul este „înzăpezit în datorii", deşi poştaşii sunt „înflăcăraţi", iar celălalt şi-a pierdut puritatea iniţială, contaminându-se de atingerea cu alt soi vegetal: el bea „pe-ascuns mărar". Numai puritatea mesajelor dintre ei este reală şi importantă: „Oh, pentru cruda lor corespondenţă/ Aveau cea mai naivă diligenţă!" (***H.S.***)

ADDENDA

Ioan Moldovan, 2000

„Pentru B(rumaru) poezia se constituie ca un joc ingenios de continuă provocare a capacităţii de a proiecta şi regiza liric scene de un marcat senzualism al spaţiului domestic, în concurenţă cu voluptatea de a conferi «lumii celor care nu cuvântă» (obiecte, plante, animale, alimente etc.) o viaţă lirică plină de delicii estete. Lucrurile, animizate cu o fervoare incapabilă să atingă parcă saţietatea, apar când mărite prin lupa simţurilor căzute într-o excitaţie imaginată cu ludică nonşalanţă, când reduse la dimensiuni liliputane, cu totul în afara obişnuitului, dar mereu în conformitate cu o poetică bine pusă la punct sub aspectul mecanismului de insolitare."

Manualul ROSETTI

Tristan şi Isolda

Povestea lui Tristan şi a Isoldei, situată între o realitate istorică aproximativă şi un fabulos bogat, specific mitologiei nordice, se petrece pe legendarele coaste britone, în Cornwall, unde regele Marc, împreună cu Rivalen, regele din Loonois, vegheau ca duşmanii să nu vină în aceste locuri aflate la un capăt de lume. Marc tocmai fusese salvat de Rivalen, fără de care el ar fi stat în cripta de la Tintagil. Motivul pentru care Rivalen intervenise în această luptă era dragostea pentru sora lui Marc, Blanchefleur. Imediat după căsătoria celor doi, Rivalen este atras de Morgan, un prieten al saxonilor, într-o serie de lupte, în care va fi ucis prin trădare. Blanchefleur, păzită în cetatea Kanoël de Rohalt, află de moartea soţului, dă naştere unui fiu cu părul ca spicul copt, apoi a doua zi moare, răpusă de durere. Copilul se va numi Tristan, fiul tristeţii, şi va creşte precum eroii de odinioară, ştiind graiul păsărilor şi cântând precum Borvo, zeul poeziei la celţii de odinioară; la cincisprezece ani pare a avea optsprezece. Pentru a fi ocrotit de răzbunarea lui Morgan, el va rămâne pentru toţi fiul baronului Rohalt.

Planul lui Rohalt, ca fiul lui Rivalen să ajungă rege într-o bună zi şi să-i salveze pe toţi de Morgan cel Rău, se spulberă când nişte piraţi îl răpesc, ascultându-i cântecele pline de farmec şi observând că vocea lui îmblânzeşte delfinii. Numai că eroul este protejat de forţe divine: după urcarea forţată pe corabia piraţilor, valurile nu mai contenesc, unul mai mare ameninţând să-l arunce peste bord chiar pe şeful piraţilor. Acesta îşi dă seama că tânărul răpit e ocrotit de zeul mării şi îl aruncă în valurile mari, care săpau adevărate prăpăstii în stihia lichidă. Un val uriaş îl va duce pe erou pe ţărmul unde tatăl său coborâse ca să-i dea ajutor lui Marc, iar furtuna încetează. Tristan ajunge la curtea lui Marc, după ce-i învaţă pe nişte vânători cum să taie un cerb vânat, sfătuindu-i să ducă muşchii, ficatul şi coapsele pentru rege şi cavaleri, restul păstrându-l pentru paji. La curtea lui Marc el devine bard, graţie glasului extrem de pătrunzător, dar şi campion al armelor. Tristan este găsit de Rohalt, e armat cavaler de Marc, care află că îi e nepot, apoi se întoarce în ţinutul natal pentru a-l înfrânge pe Morgan, cu ajutorul lui Rohalt şi al

poporului care îl iubea. Refuză însă a fi rege, pentru că Marc îi ceruse ajutorul, punându-l în locul lui pe Rohalt.

La întoarcerea în Cornwall, Tristan îl găsește pe Marc înconjurat de baronii săi, amenințat de uriașul Morholt, aflat în fruntea unei solii a Irlandei: ultimul cerea fie tribut trei sute de băieți și trei sute de fete, fie o luptă deschisă, dacă vor refuza acest tribut. Tristan îl provoacă la luptă și cei doi pleacă în largul mării cu două bărci, una cu pânze albe, alta cu pânze purpurii. După trei zile de luptă, Morholt e omorât de Tristan, iar cornwallezii cred că a murit acesta din urmă, când văd barca cu pânze purpurii a uriașului irlandez apropiindu-se de țărm. La bord se află însă Tristan, rănit grav: o suliță cu otravă irlandeză, cunoscută numai pe tărâmurile de unde provenea, îl lovise de moarte.

Tristan îl roagă pe Gorvenal să-l urce la bordul unei bărci și ajunge pe țărmul Irlandei. Acolo este îngrijit de Isolda, fiica regelui Irlandei, care îl vindecă, dar nu poate rămâne aici, pentru că ar fi fost recunoscut de cavalerii care îl însoțiseră pe Morholt, fratele reginei Irlandei. Se întoarce la regele Marc, care, aflând de frumusețea neobișnuită a blondei Isolda, plănuiește să se însoare cu ea, iar Tristan trebuie să i-o aducă în Cornwall. Însă, când ajunge în Weisefort, Tristan găsește lumea cuprinsă de tulburare. Un balaur cerea în fiecare zi fete din cetate, următoarea fiind Isolda. De aceea, Tristan se duce să se lupte, ca în basme, cu balaurul, tăindu-i capul și luându-i limba ca dovadă a victoriei sale. Isolda îl salvează din nou, de data aceasta de miasmele otrăvite ale balaurului, însă descoperă că el e ucigașul lui Morholt, fiindcă ciobul din craniul uriașului se potrivea exact în știrbitura sabiei lui Tristan. Dar Isolda îl iartă și îl prezintă curții Irlandei, baronul Aguyngueran recunoscând că nu el a ucis balaurul. Pentru că a scăpat Irlanda de balaur, lui Tristan i se încredințează Isolda, pentru a i-o duce de soție regelui Marc. Mama Isoldei îi dă lui Brangien, slujitoarea celei hărăzite pentru căsătorie, un filtru de dragoste pentru Marc și Isolda. Dar vinul este sorbit din greșeală de Tristan și de Isolda, care se leagă astfel printr-o dragoste fără seamăn. Marc și Isolda se căsătoresc, iar Tristan rămâne doar baron la curtea regelui. După un timp, ducele Andret îi spune lui Marc că cei doi se iubesc, de aceea regele îi cere lui Tristan să plece. Tristan îi solicită Isoldei o ultimă întâlnire; Marc, avertizat de vrăjitorul pitic Frocin, asistă la întâlnirea lor ascuns într-un copac și, dându-și seama de nevinovăția celor doi, îl lasă pe Tristan în continuare la curte, cu interdicția însă de a mai vorbi vreodată cu Isolda. Într-o zi, lui Tristan i se întinde o cursă: regele pleacă, lăsând-o singură un timp pe regină. Cei doi se întâlnesc chiar în momentul în care regele se întoarce în cetate. Fiind cuprins de mânie, Marc vrea să-i ardă pe rug, dar Tristan se aruncă în mare, după ce îi ceruse regelui să se roage în capelă, iar Isolda este dată leproșilor, conduși de Yvain. Tristan, care scăpase din valurile mării, o va salva pe Isolda, amândoi refugiindu-se în pădure, unde își construiesc un sălaș. Însă, după modelul iubirii curtenești, probă morală de netrecut a cavalerilor din Evul Mediu, iubirea celor doi este castă, după cum remarcă și regele Marc, între ei, pe patul în care dormeau, aflându-se sabia de oțel. Marc fusese condus de Husdent, câinele lui Tristan, spre locul de taină. Ogrin, un pustnic, îl sfătuiește pe Tristan să o înapoieze pe Isolda regelui Marc, eroul procedând în consecință, întrucât Biserica romană nu permitea divorțul.

Pentru a scăpa de durere, Tristan se întoarce la Rohalt, care vrea să-i dea tronul, dar tânărul nu îl primește nici acum. Participă la luptele din Frizia, Spania și Germania, sub conducerea lui Artur, regele Britaniei. Prințul Tristan, fiind cavaler al Mesei Rotunde de mult timp, se duce la Carhaix și îl salvează pe ducele Bretaniei, Hoël, de contele Riol, care îi amenința pe o altă Isoldă, cea cu mâinile albe, și pe Kaherdin, feciorul lui. Drept răsplată, Isolda cu părul castaniu și mâinile albe îi este dată de soție lui Tristan, dar acesta nu se va atinge de mireasă. Kaherdin îi înțelege povestea și îi dă voie să se refugieze în turn. Anii trec. Tristan se apropie de blonda Isolda, deghizat pe rând în negustor, pelerin și nebun. Doar Husdent, câinele păzitor al Isoldei, îl recunoaște.

Mai târziu, se spune, lucru nedovedit, că Marc ar fi cerut otravă din Irlanda, pentru a-l răpune cu o săgeată pe Tristan. Pe patul de moarte, acesta îl trimite pe Kaherdin după Isolda, dar moare în momentul când vede, ridicată pe catargul corăbiei cu care venea Isolda, o pânză neagră, vestitoare de rău, în loc de una albă: clopotele de pe faleza din Penmarch vestesc acest lucru. Se spune că Marc sau Isolda cu mâinile albe au tocmit oameni pentru a face acest lucru. Amândoi iubiții mor, iar trupurile le sunt duse la Tintagil, în Cornwall, unde sunt înmormântați în racle de smarald. Pe fiecare din mormintele lor cresc doi trandafiri, care se înlănțuiesc într-un singur vrej: deși regele Marc a cerut tăierea lor, ei au crescut pe veci așa.

Povestea lui Tristan și a Isoldei este binecunoscută, fiind una dintre legendele vechi celtice, alături de cea a lui Artur. În biografia poetică a lui Tristan (Drystan) apar multe elemente comune cu cele ale lui Borvo (un Apolo celtic). Vechii celți, descendenți ai poporului Tuatha de Danann, puteau vindeca sau chiar învia, prin intermediul puterilor ascunse ale naturii. Tristan știe să navigheze, cutreieră mările din sudul Britaniei, Irlanda, Galia, Armoricum (peninsula bretonă). Harpa este instrumentul său predilect, iar arma preferată, arcul. Strămoșii celților, goidelii, le dădeau mirilor băuturi făcute din plante, pentru ca dragostea lor să dăinuie. În varianta originală a legendei, Marc o răpea pe Isolda și își legaliza căsătoria prin crimă; legenda a fost preluată de Eilhart d'Oberg și Gottfried von Strassbourg, apoi în limba norvegiană, de un călugăr, Robert, mai târziu, în limbile engleză, franceză, italiană. Variantele cele mai răspândite aparțin unor truveri, **Béroul** și **Thomas**, iar cele mai cunoscute prelucrări sunt ale lui Joseph Bédier, lucrările germane ale lui Will Vesper și W. Golther. Asupra legendei au făcut studii o serie de cercetători: J. Frappier, P. Ionin, Robert de Beauplan ș.a.

Legenda lui Tristan a suferit mari transformări prin secolele XI-XII. Gustav Cohen spunea, în „**Un grand romancier d'amour et d'aventure au XII-e siècle: Chrétien de Troyes**": „Acei care povestesc legenda lui Tristan fac lucrul acesta în chipul cel mai divers cu putință" („Ceux qui font profession et qui parlent de la légende de Tristan la traitent bien diversement."). În legende, Isolda este înfățișată uneori plecând pe ascuns de la Cornwall, alteori atrasă de Kaherdin sau de alți mesageri ai acestuia. În poemul „**Ultimul turnir**" („**The Last Tournament**"), de Alfred Tennyson, finalul este altul: Marc îi urmărește pe cei doi și îl ucide pe Tristan în brațele Isoldei. În „**Tristan and Yseut**", de Mattew Arnold, cei doi eroi mor, la fel ca în majoritatea variantelor. Finalul legendei este optimist, într-o viziune panteistă a imortalității în formă imaterială; o serie de artiști au folosit această poveste în creațiile lor: este binecunoscută aria Isoldei din drama muzicală „**Tristan și Isolda**" a lui Richard Wagner. (***H.S.***)

Manualele HUMANITAS, ROSETTI

WILLIAM SHAKESPEARE

Romeo și Julieta

WILLIAM SHAKESPEARE (1564-1616). Este cel mai mare poet și dramaturg al literaturii engleze și, după unele opinii, al lumii. Se naște la 23 aprilie 1564, în orașul Stratford-upon-Avon și învață la școala secundară **Grammar School**. La vârsta de 21 de ani pleacă la Londra, unde studiază dreptul și pătrunde în lumea teatrului. Între 1599-1609, scrie „**Sonete**" – 154 de poezii adresate protectorului său, contele de Southampton, în palatul căruia este găzduit o vreme și se familiarizează cu pictura și muzica italiană.

Opera dramatică a lui Shakespeare, rod al celor 21 de ani de creație, alcătuită din 37 de piese (10 drame cu subiecte din istoria Angliei, 7 dedicate istoriei greco-romane, 5 tragedii și 15 comedii) poate fi împărțită, potrivit lui Leon Levițchi, în trei perioade distincte:

I. Perioada anilor 1590-1600, când scrie „**Henric al VI-lea**" (1590), „**Richard al III-lea**" (1592), „**Richard al II-lea**" (1595), „**Henric al IV-lea**" (1597), „**Henric al V-lea**" (1599). Umanismul lui Shakespeare se manifestă în special prin denunțarea atrocităților regilor sângeroși, cum este Richard al III-lea, și prezentarea, prin opoziție, a

monarhului ideal, în **„Henric al V-lea"**. Un personaj bonom, comic, este Falstaff, reprezentant al cavalerismului liniştit, dedicat petrecerii hedoniste a timpului. Tragediile din această epocă sunt **„Titus Andronicus"** (1593), **„Romeo şi Julieta"** (1595), **„Iuliu Cezar"** (1599). Comedii în care se introduc în scenă şi **personaje mitologice**, cu o certă notă de **atemporalism**, sunt **„Visul unei nopţi de vară"** (1595), **„Comedia erorilor"** (1592), **„Îmblânzirea scorpiei"** (1593), **„Cei doi domni din Verona"** (1594), **„Chinurile zadarnice ale dragostei"** (1594), **„Neguţătorul din Veneţia"** (1596), **„Nevestele vesele din Windsor"** (1597), **„Mult zgomot pentru nimic"** (1598), **„Cum vă place"** (1599) şi **„A douăsprezecea noapte"** (1600).

II. Perioada anilor 1601-1608 cuprinde **tragediile „Hamlet"** (1601), **„Othello"** (1604), **„Regele Lear"** (1605), **„Macbeth"** (1605) **„Timon din Atena"** (1608), precum şi **comediile sumbre („dark comedies")**: **„Bine-i ce sfârşeşte bine"** (1602), **„Troilus şi Cresida"** (1602), **„Măsură pentru măsură"** (1604), **„Antoniu şi Cleopatra"** (1606), aceasta numită „cântecul de lebădă al Renaşterii engleze", în ea idealurile înalte fiind înlocuite de pragmatismul existenţial şi de o viziune hedonistă asupra vieţii. **„Coriolan"** (1607) este ultima piesă romană a lui Shakespeare.

III. Perioada anilor 1608-1612, în care Shakespeare scrie **„Henric al VIII-lea"** (1612), **„Pericle"** (1608), **„Cymbeline"** (1609), **„Poveste de iarnă"** (1610), **„Furtuna"** (1612).

Shakespeare poate fi considerat un **clasic** în adevăratul sens al cuvântului, în special prin perfecţiunea versurilor, un **romantic**, prin cadrele naturale nocturne, prin temele abordate, prin personajele inventate, **baroc**, prin grotescul tipurilor umane descrise, prin motivele **fortuna labilis** sau **la vida es sueño**, **umanist**, prin dimensiunea moralizatoare a operei şi prin dorinţa de a ameliora sistemul social al vremii.

„Romeo şi Julieta", sublimă poveste de dragoste şi tragedie cutremurătoare, este una din marile scrieri ale literaturii universale.

Subiectul piesei este relativ simplu, dar include o notă considerabilă de lirism, condensând în el **povestea eternă a iubirii tragice**, corelaţia de multe ori inevitabilă dintre Eros şi Thanatos. Personajele principale, Romeo şi Julieta, sunt reprezentanţii a două familii rivale din oraşul italian Verona, Montague şi Capulet, aflate într-un ireconciliabil conflict, în care se angajează, de o parte şi de alta, şi Mercutio, prieten al lui Romeo, Benvolio, nepot al lui Montague, prieten al lui Romeo, Tybalt, nepot al Doamnei Capulet, fraţii Lawrence (Lorenzo) şi John, aparţinând ordinului călugărilor franciscani.

Dragostea celor doi tineri este pusă în pericol de vrajba interminabilă dintre cele două familii şi de aceea Romeo şi Julieta se cunună în secret. Conflictul se amplifică printr-un scandal provocat de Tybalt, care îl insultă pe Romeo. Mercutio şi Tybalt se luptă pe străzile Veronei, Mercutio este rănit grav şi moare, în timp ce Tybalt moare şi el, lovit de sabia răzbunătoare a lui Romeo. În urma acestor întâmplări, prinţul Escalus hotărăşte trimiterea în exil a lui Romeo, iar pe Julieta o promite de soţie lui Paris, un tânăr aflat în serviciul lui.

Julieta nu poate accepta soarta tristă de a fi iubita altcuiva, astfel că, sfătuită de călugărul Lorenzo, se hotărăşte să simuleze sinuciderea, folosind o substanţă somniferă cu efecte trecătoare, urmând să-i spună, printr-un curier, şi lui Romeo despre acest şiretlic. Neavizat, Romeo ajunge pe ascuns la mausoleul lui Capulet pentru a o vedea, pentru ultima dată, pe iubita sa, dar îl întâlneşte aici pe Paris, pe care îl omoară. Povestea ia cu adevărat o turnură tragică, pentru că Romeo, crezând-o pe Julieta moartă, se sinucide, folosind o otravă adevărată. Când Julieta se trezeşte, îl vede pe Romeo fără suflare şi, luându-i pumnalul, la rându-i se sinucide.

„Romeo şi Julieta" e povestea tristă a doi tineri aparţinând a două familii rivale, care se împacă prea târziu, văzând tragedia care s-a abătut asupra lor. Cei doi capi de familie decid să ridice o statuie celor doi îndrăgostiţi, pentru ca povestea lor să dăinuie peste veacuri.

Prima întâlnire a protagoniştilor piesei are loc la balul organizat de familia Capulet, din care face parte şi Julieta. Romeo are îndrăzneala de a veni într-un mediu ostil, travestit în pelerin, de unde rezultă şi **simbolistica biblică** folosită în dialogul din actul I, scena 5, a pelerinului care vine să se închine la icoana Sfintei Fecioare. Cei doi tineri se îndrăgesc de la

prima vedere, idila lor atingând tonurile înalte ale vibrației sufletești, într-un joc subtil al semnificațiilor sacre și profane: „De pângărește mâna-mi sfânta-ți mână,/ Să ierți acestor buze ale mele –/ Doi pelerini ce-s rușinați – stăpână,/ Cari c-un sărut păcatul vor să-l spele.". Julieta apare în ipostază de **ființă ideală**, pură, de neatins măcar cu buzele, căci subtil, aparent pe nesimțite, **iubirea divină** se transformă, prin firescul ritual erotic (strângere de mâini, sărut), în **păgână dragoste** terestră: „Nu, pelerine, mâna-ți n-are vină,/ Căci pelerinii mâinile de sfinți/ Le-ating, iar ei, în loc de sărutare,/ Se-nchină și-și strâng mâinile fierbinți.".

În regia acestei scene, savant studiată de Shakespeare, Julieta are, așadar, rolul hotărâtor: deși se află sub imperiul unei sfiiciuni extreme, ea îl îndeamnă pe Romeo să continue nevinovatul joc erotic:

„ROMEO: Dar sfinți și pelerini n-au gură oare?
JULIETA: Da, pentru rugăciune, pelerine!
ROMEO: Ca să nu-mi schimbi credința-n desperare,/ Dă voie gurii focul să-și aline. [...]
JULIETA: Atunci de vină-mi gura are parte.
ROMEO: De vina gurii mele! Dulce vină!/ Dă-mi-o-napoi! (*o sărută a doua oară*)."

În a doua scenă a balconului, din actul III, scena 5, în **simetrie deplină** cu cea dintâi, din actul II, scena 2, Romeo îi jură credință eternă Julietei. **Balconul, ca simbol spațial**, semnifică tendința de înălțare, atât din partea lui Romeo, care aspiră către înalt, cât și pentru tânăra fată, abstrasă astfel lumii comune, protejată de intruziuni malefice. Întâlnirea celor doi urmează un continuum temporal extins la maximum, fiecare clipă fiind tratată cu multă precauție, trăită intens, pentru că este unică, irepetabilă: „Cum? Vrei să pleci? Dar nu e încă ziuă!/ Nu ciocârlia, ci privighetoarea/ Ți-a săgetat auzul temător!/ În fiecare noapte cântă-n rodiu./ Privighetoarea fu, iubitul meu!". Noaptea devine, astfel, un simbol al timpului văzut ca întreg, ca eternitate zugrăvită în ea însăși, prin contingența directă cu atemporalul, extinsă și la repere cosmice, căci, pentru Julieta, luna rămâne pe cer, înscriind în astre dragostea lor pământeană: „Știu eu bine/ Că nu-i lumina zilei! E-o fâșie/ De meteor, însărcinat de soare/ Spre Mantua să-ți lumineze drumul/ Cu facla lui. Mai stai puțin!".

Cele două **păsări magice**, privighetoarea și ciocârlia, „solul zilei noi", sunt fațete simbolice ale succesiunii temporale: cântecul privighetorii ține noaptea în loc, dă glas cântării de dragoste universală, iar ciocârlia, prin zborul avântat, prin pendulări între pământ și cer, unește planurile terestru și cosmic. Dacă Romeo ascultă de cântecul privighetorii, adică de iubire, el este în pericol de a fi urmărit și sfâșiat de gărzi; dacă, dimpotrivă, ascultă de ciocârlie, de glasul rațiunii, al păsării solare, ei se salvează, dar trebuie să se despartă. Privighetoarea a fost simbolul lui Thamyras, după Platon, bardul Traciei antice. După **„Dicționarul de simboluri"** al lui Jean Chevalier și Alain Gheerbrant, la japonezi, privighetoarea este simbolul **„Sutrei Lotusului"** sau al „Legii celei Bune", pentru că trilul său repetă **Hokke-Kyo**. John Keats a scris despre iluzia pe care o creează cântecul privighetorii, în **„Odă unei privighetori"**, iar fericirea de a-i asculta trilul este deplină.

Romeo hotărăște să rămână, jurând pe Cynthia, denumire dată zeiței Artemis după muntele unde s-a născut, Cynthus, din insula Delos, deși glasul care se aude este al ciocârliei, lucru repede îndreptat de Julieta, care îi cere să se depărteze: „Ba da! E ziuă! Pleacă! Du-te! Fugi!/ E glasul țipător al ciocârliei!/ Cică-ar avea glas dulce, ciocârlia,/ Dar cum să-l aibă dacă ne desparte?/ Și cică broasca slută și-a schimbat,/ Cândva, cu ciocârlia, ochii.". Despărțirea dintre cei doi este însă pentru totdeauna: „Izvorul zilei crește și sporește/ Izvorul negru-al deznădejdii noastre.". (***H.S.***)

Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual (HUMANITAS)

Ex. 4/ p. 163. Care credeți că este semnificația cuvintelor celor doi? Alegeți dintre variantele: ludică: cei doi se joacă de-a dragostea (sunt la un bal, își inventează roluri-mască, s-au cunoscut abia de câteva minute); gravă (o dovedește sacralitatea discursului: credință, sfințenie, vină, har etc.); gravă, dar ei își închipuie că se joacă (își întorc cu măiestrie retorică metaforele, însă acestea îi conduc la sărut).

Dragostea dintre cei doi oscilează între sacru și profan, simbolurile divine, care asigură, tot timpul, registrul grav în care se înscrie această poveste de dragoste, fiind integrate într-un joc de societate: Romeo se travestește în „pelerin", venit să cucerească „icoana" Julietei.

Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual (ROSETTI)

Ex. 2/ p. 66. Corelați *Scena 5 (Actul III)* cu o altă scenă a balconului din piesă, stabilind diferențele, după următoarele repere: cauzele despărțirii celor doi îndrăgostiți; prezența unor motive (pasărea, luna) cu semnificații diferite, opoziția zi-noapte.

Prima scenă a balconului se petrece în actul II, scena 2, într-o atmosferă de vis („O, sfântă noapte! Mult mi-e teamă/ Că totu-i doar un vis, fiindcă-i noapte... "), la sfârșitul căreia cei doi îndrăgostiți se despart, cu ideea de a se căsători cât mai curând: „Romeo, un cuvânt și noapte bună!/ De ți-e cinstit amorul tău și vrea/ Căsătorie, dă-mi atunci de știre.". Protagoniștii sunt transfigurați de intensitatea trăirilor, Julieta dorindu-și transformări ciudate: „Glas de șoimar să am,/ Să pot momi un șoim atât de mândru!". Pentru Romeo, glasul Julietei îl fascinează cu „dulcea-i muzică", ce transformă sunetul cel mai banal într-o muzică a sferelor celeste.

Îndrăgostiții simt, firesc într-o tragedie, presiunea timpului, care urmează legile subiective ale percepției umane, relativizarea lui fiind chinuitoare. Până a doua zi dimineața, vor trece, pentru Julieta, douăzeci de ani. Cu toate acestea, jocul dintre cei doi este de prelungire a timpului întâlnirii; nici mii de „noapte bună" nu-i pot determina pe cei doi tineri să se despartă: „E-aproape ziuă; eu aș vrea să pleci,/ Dar nu mai mult ca fata ce se joacă/ Lăsând din mâini să-i zboare cănărașul –/ Sărmanul rob în lanț – și-apoi îl trage/ Din nou spre ea, cu firul de mătase,/ Fiindu-i drag, dar și fiind și geloasă/ De libertatea lui... ". În cele din urmă, zeul Hypnos este lăsat să închidă ochii celor doi, care vor fi cuprinși de „somnul blând" al nopții, văzută ca un purtător al viselor, al stării de înălțare sufletească.

Cele două scene ale balconului stabilesc, în chip simbolic, **simetriile esențiale** ale acestei opere dramatice, momentele antinomice, de întâlnire și de despărțire, de extaz al dragostei depline și de sfâșiere lăuntrică, venirea zilei însemnând, metaforic, în scena 5 din actul III, „Izvorul negru-al deznădejdii noastre". Iubirea ideală, în condițiile unei adversități neconciliate între cele două familii, nu se poate împlini decât într-un cadru nocturn, romantic, care estompează dramatismul lumii exterioare. Opoziția noapte/zi, sosirea, ca un destin irevocabil, a noii zile, care spulberă iluziile nopții, determină despărțirea celor doi iubiți. Pasărea este astfel un mesager al destinului, în timp ce luna amplifică valențele erotice ale întregului cadru. Privighetoarea este un simbol al dragostei, pe când ciocârlia reprezintă ascendența uranică, solară, sub semnul lucidității și al rațiunii.

Ex. 10/ p. 67. Descoperiți ce funcție au următoarele episoade: participarea lui Romeo la balul familiei Capulet; lupta cu Tybalt și uciderea lui; izbucnirea molimei și izolarea cetății Mantua.

Toate aceste episoade precipită acțiunea, o îndreaptă spre un final funest. Uciderea violentă a lui Tybalt, determinată de asasinarea lui Mercutio, schimbă echilibrul cosmic al destinelor, în defavoarea personajelor implicate în aceste evenimente. De aceea, Romeo va fi prins într-un carusel tragic din care nu mai poate scăpa.

Ex. 14/ p. 68. Transferaţi aceeaşi dezbatere în ordinea universală şi optaţi pentru o explicaţie: rolul hotărâtor îl are hazardul (întâmplarea, accidentul); intervenţia este a destinului însuşi.

Pentru om, supus trecerii implacabile a timpului, destinul nu poate fi controlat. În mitologia greacă, nici zeii nu se puteau sustrage destinului construit de zeiţele Moire. Destinul este necruţător pentru Romeo, personaj ce nu se poate împotrivi avalanşei de evenimente ce îl duc, în cele din urmă, la sinucidere, povestea de iubire devenind tragică. (*H.S.*)

ADDENDA

Alexandru Paleologu, 1972

„Amanţii iluştri pe care-i cunoaşte istoria nu au fost tineri, şi nici marii îndrăgostiţi din literatură. Să nu ne înşele **Romeo şi Julieta**. Aceasta nu este o piesă despre dragoste, ci despre dezastrele urilor ereditare. Adevărata piesă de dragoste a lui Shakespeare este **Antoniu şi Cleopatra**."

Concepte operaţionale

TRAGEDIE, TRAGIC. Termenul provine, potrivit „**Dicţionarului de termeni literari**" din fr. *tragédie*, lat. *tragoedia*, „cântecul ţapului", în care personajele corului purtau măşti de ţap. Tragicul conţine un conflict ce are ca deznodământ **înfrângerea sau dispariţia unei valori umane**. Uneori tragicul este purificator. După Hegel, tragicul reprezintă ciocnirea a două forţe egale ca intensitate, fiecare existând în detrimentul celeilalte. O anume teroare a destinului, a zeiţelor Moire, se înscrie în adevăratul spirit al tragediei clasice greceşti. Personajele sunt supuse **hamartiei şi hybrisului**, incapacităţii de a se descurca singure în faţa secvenţialităţii prestabilite a vieţii. Aristotel vedea în tragedie „imitaţia unei acţiuni alese şi întregi, de o oarecare întindere, în grai ornat cu tot soiul de podoabe, deosebit ca formă, potrivit diferitelor părţi ale tragediei, imitaţie făcută de personaje în acţiune, iar nu printr-o povestire, şi care, stârnind mila şi frica, săvârşesc purificarea (**catharsis**) specifică unor asemenea emoţii." La sfârşitul unei astfel de experienţe purificatoare, spectatorul este eliberat de sentimentele negative, simte o elevaţie sufletească.

Din perspectiva clasicizantă, tragicul înseamnă unitatea formală a speciei, în timp ce romantismul şi modernismul pun accentul pe forţele aflate în conflict. Dintre tragicii greci, se remarcă Eschil, Sofocle, Euripide, dintre cei romani Ennius, Pacuvius, Rufus, Nevius. Structura tragediei clasice presupunea alternanţa între dialog şi cor. Titlul tragediei este dat, de cele mai multe ori, de componenţa corului: Hiketides – „**Rugătoarele**", Eumenides – „**Eumenidele**" (de Eschil), Troades – „**Troienele**" (de Euripide).

Tragicii Renaşterii sunt Calderon de la Barca şi Lope de Vega, în Spania, Webster, Ben Jonson, Marlowe, în Renaşterea engleză. Shakespeare explorează contradicţia dintre om şi posibilităţile sale de realizare, mărginirea sa, în „**Hamlet**", „**Macbeth**", „**Regele Lear**". **Tragedia burgheză** se dezvoltă prin Goethe, Schiller, Kleist, Grillparzer, Büchner ş.a. Tragicul în sensul clasicismului elenistic a dispărut din literatura modernă şi cu atât mai mult din contemporaneitate; Strindberg, Cehov, Ibsen, autori de drame notabile, nu mai aduc în prim-plan dispariţia fizică a protagoniştilor, pierderea de vieţi omeneşti, ci propun liniştea absolută premergătoare unei extincţii spirituale, rareori şi fizice, ca o formă tot mai acută de **inadaptabilitate a fiinţei umane** la un mediu dezumanizat. **O resurecţie a tragediei inspirate din teme mitice** apare la Hoffmannsthal, T. S. Eliot, Claudel, Garcia Lorca. **Drama pasională** este întâlnită în piesele lui O'Neill, A. Miller, Jean-Paul Sartre, Camus. Predilecţia pentru grotesc şi absurd se manifestă la Samuel Beckett şi Eugen Ionescu. În „**Aşteptându-l pe Godot**" („**En attendant Godot**"), de Samuel Beckett, doi vagabonzi, Vladimir şi Estragon, îl aşteaptă, pe o bancă din parc, pe domnul Godot, care întârzie să apară. Într-un târziu, hotărăsc să plece, dar nu pot, imobilizaţi de perspectiva sosirii inopinate a personajului aşteptat, un Demiurg sui-generis devenit un **deus absconditus**, a cărui epifanie nu se mai produce. Nimic nu se schimbă, peisajul este crepuscular, numai în pomul de lângă bancă, mai devreme uscat, apar trei frunze, semn al trecerii timpului. Lumea din „**Aşteptându-l pe Godot**" agonizează, dar nu se află încă în pragul morţii. Clov, personaj din altă piesă a lui Beckett, „**Fin de partie**", vrea să iasă dintr-o claustrantă cameră funebră, dar nu reuşeşte: „Sfârşitul este în început şi totuşi se continuă" se trage

concluzia piesei. În „**La Dernière Bande**", Krepp, un personaj aflat într-o stare de avansată decrepitudine, ascultă la nesfârşit o bandă cu înregistrările sale din tinereţe. **Infratragedia** sau „textul nihilismului" pune în evidenţă personaje crepusculare, trăind în **enclave spaţiale** şi **interioare, psihologice**: ele sunt fără profesie, locuiesc în lăzi de gunoi, sunt supuse legilor biologice neiertătoare, toate acestea fiind expresii ale unui tragic existenţial specific literaturii moderne. (***Gh.S., H.S.***).

ACT. Termenul provine (potrivit „**Dicţionarului de termeni literari**", Editura Academiei, 1976), din fr. *acte*, lat. *actus*, „acţiune", „mişcare". Numeşte principala împărţire a unei piese de teatru, determinată în special de situarea acţiunii într-o unitate de timp şi spaţiu (decor), păstrată din dramaturgia clasică. După un act se lasă cortina şi spectacolul se întrerupe un timp, necesar de regulă schimbării decorurilor, dar şi creării unei situaţii de aşteptare din partea spectatorilor. Corneille, în „**Discurs asupra celor trei unităţi**" („**Discours des trois unités**") consideră că „este necesar ca fiecare act să ne lase în aşteptarea unui lucru oarecare". Un act se împarte în **scene** sau, uneori, în **tablouri**. Uneori termenul de **tablou** îl substituie pe cel de **act**.

SCENA (fr. *scène*, it. *scena*, lat. *scaena*, gr. *skene*, „adăpost", „refugiu") este unitatea dramatică determinată de modificarea numărului de personaje aflate în acţiune, de intrarea sau de ieşirea personajelor din scenă. Diviziunea în acte a unei piese de teatru nu exista la greci, în timp ce romanii defineau prin act chiar drama. În „**Arta poetică**", Horaţiu împarte piesa în cinci acte. Această împărţire nu este însă acceptată de Molière, care scrie comediile de caractere şi de moravuri în cinci acte, piesele fanteziste şi bufoneriile în trei acte, iar farsele într-un singur act. Ibsen impune o altă regulă, a piesei în trei acte. Autorii moderni nu mai au o împărţire strictă a pieselor în acte, ei având tendinţa de a reduce pauzele (**antractele**).

DIDASCALIA. Termen ce provine din gr. *didaskalia*, „învăţătură". Reprezintă instrucţiunile adresate actorilor de autorii dramatici, cuprinzând iniţial numele autorului, al actorilor, al organizatorilor spectacolului, iar în perioada modernă numele personajelor, timpul, spaţiul, indicaţiile scenice, situate înaintea replicilor propriu-zise.

Didascaliile conţin indicaţii de rostire şi de tonalitate verbală, mediul în care se mişcă personajul, prezentarea muzicii şi a sunetelor care se aud din fundal. Funcţiile didascaliei sunt multiple: precizează cine vorbeşte şi cui i se adresează replica; menţionează contextul şi mediul în care se desfăşoară dialogurile; descrie situaţii de comunicare verbală, nonverbală şi paraverbală specifice textului dramatic. În teatrul modern, prin extensie, didascalia devine uneori mijloc de caracterizare a personajelor sau suplineşte rolul narativ al textului propriu-zis, dându-i sensuri mai profunde.

REPLICĂ. Provine din fr. *réplique*, lat. *replicatio*, „a îndoi", „a întoarce replica". Termenul este consacrat de genul oratoric, ca modalitate de ripostă la un argument sau la intervenţia anterioară a interlocutorului. Genul dramatic foloseşte replica drept o modalitate prin care un personaj dă un răspuns interlocutorului său. Trebuie făcută o deosebire între replică şi simpla intervenţie dintr-un dialog. Conflictul dramatic se evidenţiază, cel mai bine, prin **replicile antitetice**. Replica este utilizată şi în alte genuri: „Tu eşti o undă, eu sunt o zare,/ Eu sunt un ţărmur, tu eşti o mare,/ Tu eşti o noapte, eu sunt o stea,/ Iubita mea, iubita mea." (Mihai Eminescu, „**Replici**").

DIALOG. Termenul provine, potrivit „**Dicţionarului de termeni literari**", din fr. *dialogue*, lat. *dialogus*. Într-o operă literară desemnează conversaţia purtată de două sau mai multe personaje, fiind o modalitate de expunere în operele epice şi dominantă în genul dramatic. Prin interferenţa replicilor din cadrul dialogului se realizează condiţiile propice pentru realizarea **intrigii**. **Dialogul** poate fi **interior**, când personajul vorbeşte cu el însuşi, ca în „**Hagi Tudose**", de Barbu Ştefănescu-Delavrancea: „– Ba sunt opt mii... – Ba sunt zece! – Ce fel de zece? – Atunci dincolo, sunt opt! – Aş, nu se poate, aseară i-am numărat". Dialogul a folosit şi la crearea unor opere cu caracter filozofic, precum „**Dialogurile**" lui Platon. Dimitrie Cantemir organizează un dialog cu el însuşi, în „**Divanul sau Gâlceava înţeleptului cu lumea sau Giudeţul trupului cu sufletul**" (1698), iar G. Călinescu îşi expune ideile estetice prin dialog, în „**Universul poeziei**" (1939).

MONOLOG. Termenul provine din fr. *monologue*, gr. *monologos*, „vorbire de unul singur" sau, în literatura de introspecţie, vorbire a personajului cu sine însuşi. În teatru, potrivit „**Dicţionarului de termeni literari**", monologul este o convenţie artistică prin care un personaj îşi comunică direct gândurile sau informează asupra unor fapte petrecute în afara scenei. Monologul devine, astfel, uneori, o modalitate de expunere cu **sens narativ**, după cum poate avea accentuat **caracter liric**, în ambele cazuri fiind supus convenţiilor genurilor literare respective.

În sens general, orice act de comunicare în care rolurile de emiţător şi de receptor rămân fixe este un monolog, o acţiune verbală unidirecţională. Monologurile pot fi clasificate după mai multe criterii: a) după relaţia cu dialogul: monologuri independente şi monologuri inserate în dialog; b) după scopul comunicării: monologul narativ, argumentativ-explicativ, persuasiv. **Monologul narativ** relatează o întâmplare, cel **explicativ-argumentativ** vine să răspundă la întrebări existenţiale sau fenomenale, în timp ce **monologul persuasiv** încearcă să convingă interlocutorul de un anumit lucru. Cazuri particulare ale monologului persuasiv sunt cele publicitare sau electorale.

Monologul interior devine o modalitate de construcţie a romanului modern. Autenticitatea este dată, în romanul lui Marcel Proust, tocmai prin monologul interior, determinat de fluxul conştiinţei şi de memoria involuntară.

TIRADĂ. Termenul provine din fr. *tirade*, cf. verbului *tirer*, „a trage". Potrivit „**Dicţionarului de termeni literari**", tirada este, în opera dramatică, o lungă suită de fraze (sau de versuri), în care personajul amplifică retoric aceeaşi idee, cu intensă participare afectivă şi fără întrerupere, adresându-se celorlalte personaje şi, în spectacolul scenic, auditoriului. În tiradă, personajul îşi expune aforisme, reflecţii personale, îşi manifestă verva retorică, trăsătura dominantă fiind retorismul. O tiradă în proză expune Don Rodrigue din „**Cidul**", de Corneille, cunoscută fiind şi tirada lui Cyrano, „a nasului", din „**Cyrano de Bergerac**", de Edmond Rostand. Tirade folosesc şi scriitorii Schiller, Dumas, Hugo sau Hasdeu. Remarcabilă este tirada lui Ştefan cel Mare din drama „**Apus de soare**", de Barbu Ştefănescu-Delavrancea: „Oh! pădure tânără!... Unde sunt moşii şi strămoşii voştri? [...] Unde sunt... bătrânul Manuil şi Goian, şi Ştibor, şi Cânde, şi Dobrul, şi Iuga şi Gangur, şi Gotcă, şi Mihai Spătarul, şi Ilea Huru comisul, şi Dajbog pârcălabul, şi Oană, şi Gherman, şi fiara paloşului... Boldur? Pământ! Şi pe oasele lor s-a aşezat şi stă tot pământul Moldovei, ca pe umerii unor uriaşi". Tirada în proză mizează pe **cadenţa frazelor** şi pe **figurile retorice**, în timp ce tirada în versuri devine intens **declamativă** prin mijloacele prozodice ale textului.

SPECTACOL. Termenul provine, potrivit „**Dicţionarului de termeni literari**", din fr. *spectacle*, lat. *spectaculum*, din *spectare*, „a privi", şi denumeşte o reprezentare scenică a literaturii dramatice în faţa publicului. La egipteni, asiro-babilonieni, hitiţi şi la civilizaţiile asiatice se practica spectacolul religios. La greci, spectacolul avea caracter sacru, fiind legat de numele zeului Dionysos, pentru sărbătorirea căruia se instituiseră patru mari sărbători: Marile Dionysii, Antesteriile, Leneele, Dionysos al câmpurilor. În Marile Dionysii se reprezentau tragediile, în timp ce în Lenee comediile. Pentru scenă se foloseau maşinării complicate, Euripide abuzând de finalurile prevăzute cu **deus ex machina**. Tragedienii aveau încălţări înalte, numite coturni, pentru ca mişcările să fie maiestuoase, în timp ce comedienii aveau costume care stârneau râsul.

Un rol important îl ocupa **choregul**, un cetăţean înstărit care se angaja să finanţeze întreaga lucrare dramatică, el făcând selecţia şi reţinând trei tragici, care prezentau o tetralogie (trei tragedii şi o dramă cu satiri) şi cinci comici. Juriul, compus din zece spectatori, îl desemna pe câştigător, care primea un tripod de bronz, închinat altarului zeului Dionysos. Femeile puteau asista la orice piesă, cu excepţia comediilor, care aveau un caracter obscen, atât prin costumaţie, cât şi prin ideaţie. Personajele feminine încep să fie reprezentate în jurul anului 500 î.Hr., tot de bărbaţi, la Phrynicos. La o reprezentaţie într-un amfiteatru participau, după cum spune Platon, de la 17 000 la 30 000 de spectatori, iar un loc costa doi oboli. Pericle a înfiinţat un fond acordat cetăţenilor săraci (theoricon) pentru a participa la teatru.

Spectacolul nu mai are caracter sacru la Roma, unde se oferă reprezentaţii, alături de naumachii şi lupte cu gladiatori, de către **respublica** sau de către magistraţi. Prima reprezentaţie de acest tip are loc în anul 240 î.Hr. În jurul anului 200 î.Hr., apar şi comediile, numite **palliata**, dacă aveau cadru grecesc, şi **togata**, dacă acesta era roman. Tragediile greceşti se numeau **cothurnata**, iar cele cu subiect roman **pretexta**. Romanii foloseau scene de lemn, cortina, iar spectacolul începea după-amiaza şi dura două-trei

ore. Băncile de lemn au fost folosite pentru prima dată în anul 145 î.Hr., iar Pompeius Magnus a construit un teatru foarte mare, cu o capacitate de 20 000 de locuri. Actorii erau considerați o categorie inferioară, fiind conduși de **dominus gregis**, protagonist și impresar în același timp. În Imperiul Bizantin, spectacolul teatral se transformă în pantomimă, bestiomachii, curse de care.

Evul Mediu marchează întoarcerea la teatrul de mistere, „sacru", cu o excepție, în Spania, unde spectacolul devine laic. Italia promovează **commedia dell' arte**. În Anglia se impun autori de talia lui Shakespeare, Marlowe, Ben Jonson, în timp ce Spania secolelor XVI-XVII are nume sonore pe Lope de Vega, Cervantes, Tirso de Molina, iar Franța se distinge prin Racine, Molière, Corneille.

De-a lungul timpului, spectacolul nu a fost agreat de oameni importanți: Solon se opunea invenției lui Thespis, Tertullianus interzice frecventarea spectacolelor de către creștini, Parlamentul englez închide teatrele între 1642 și 1660, iar J. J. Rousseau, în **„Lettre sur les spectacles"** (1758) îi adresează lui d'Alembert o virulentă critică împotriva teatrului. Prin romantici, spectacolul dramatic începe să se consolideze, devenind treptat ceea ce reprezintă astăzi în arta teatrală și în viața socială modernă.

SUSPANS. Termenul provine din fr. *suspense*, engl. *suspense*. Este un moment de așteptare în spectacolul dramatic, trezind în spectator sentimente de neliniște sau de spaimă față de ceea ce va urma. Inițial suspansul a fost apanajul povestirii, apărând în romanele gotice sau în literatura fantastică a romanticilor (E. T. A. Hoffmann sau Edgar Allan Poe, de pildă), convingând cititorul să aștepte cu nerăbdare și cu teroare ceea ce se va întâmpla în continuare. Suspansul este cultivat în romanele rocambolești, în literatura misterelor, constând în aparițiile terifiante, fantaste. Un promotor al suspansului în cinematografie este Alfred Hitchcock. Arta filmului speculează din plin tehnica suspansului, împingându-l de multe ori la nivel paraestetic, speculându-se doar șocul fizic produs de acțiune. (***H.S.***)

Manualul HUMANITAS

G. CĂLINESCU

Anunțuri matrimoniale

G. Călinescu este și cronicar al unor evenimente sociale cu sens anecdotic, consemnate în lungi serii de tablete literare, în care inventivitatea scriitorului este remarcabilă. Contrastul șocant sau comic dintre **intenție** și **realitate**, în diversitatea aspectelor vieții cotidiene, este comentat în **registru ironic** și în această scurtă tabletă, prin disproporția dintre pretențiile celor ce lansează anunțul și realitatea ofertei posibile. Astfel, deși operează în planul relațiilor umane afective, cele mai multe texte seamănă cu o reclamă la un produs comercial, nelipsitul prospect de utilizare, astfel încât scriitorul se întreabă: „Care funcționar serios, nevicios, caracter, post sigur, avea-va norocul pentru căsătorie fericită de Domnișoară ideală, 27, provincie, ceva avere? Scrieți amănunțit sub **Ideală**."

O altă reclamă este, la fel, plasată sub semnul misterului: „Domnișoară 27 ani, simpatică, gospodină, 50 000 lei **plus altele**, dorește căsătorie, reangajat sau meseriaș stat serios." Un pensionar transmite, implicit, date despre sine, putând fi, de pildă, corpolent sau cu gusturi ale „crailor de Curtea-Veche", pentru că „dorește cunoștință persoană corpolentă cu casă sau profesionistă." Un contabil pare atras de bani: „Tânăr contabil autorizat, serviciu bun, nevicios, dorește căsătorie bogată." Pentru a nu induce teama candidatelor fără șanse, își micșorează pretențiile în legătură cu precizarea „bogată": „bogată (relativ)".

Un mare scriitor român își etalează, în stil de cronică literară, calitățile profesionale, inclusiv indiferența pentru aspectul material al lucrurilor: „Intelectual de mare prestigiu, studii universitare, literat cunoscut, ani 30, fără vicii sau defecte fizice, însușiri excepționale, simpatic, suflet desăvârșit, existență absolut sigură, caută căsătorie numai domnișoară 17-25 ani, sănătoasă, instruită, absolut frumoasă și desăvârșit cinstită. Situație materială indiferentă."

Un „ceferist“, salariat la modă şi privilegiat al vremii, este bucuros că şi-a găsit perechea prin anunţuri matrimoniale şi caută să le consoleze pe celelalte candidate: „Celorlalte mulţumiri pentru atenţie şi le urez noroc.“

Poezia nu rămâne inutilă în această mare de anunţuri, astfel că scriitorul se întreabă ironic la sfârşit: „Unde ni sunt visătorii?“, reluând versul lui Vlahuţă şi citând în întregime o „proză ritmată“: „Avara-mi fire în complimente, ţie ţi-am dat nemăsurate! Şi dacă n-au fost îndeajuns. Vina-i secretu-ţi de nepătruns! Tristeţea din suflet avută... Energica-mi fiinţă mi-o alintă! Oriunde «Geniu bun» viaţa să-ţi fie. Numai sănătate, lumină, virtute, fericire!“. Expeditorul acestui anunţ se autodefineşte ca un erou cotidian, ceea ce demonstrează că discordanţa dintre pretenţii şi realitate este enormă, dar şi adevărul că, de fapt, cotidianul reprezintă lumea obişnuită, cu toate căderile şi înălţările sale. (*H.S.*)

Sugestii de răspunsuri la exerciţii din manual

Ex. 2/ p. 147. Prin ce se caracterizează limbajul publicitar? Enumeraţi cinci caracteristici ale acestui tip de discurs (de exemplu, frecvenţa folosirii cifrelor).

Sloganurile publicitare, pentru a fi eficace, trebuie să se adreseze unui segment larg de beneficiari, să fie accesibile, şi să îndeplinească, într-adevăr, ceea ce se afirmă în conţinutul lor. În acest scop se apelează de multe ori la jocuri de cuvinte, la un limbaj voit bombastic sau paradoxal, uneori cu enunţuri şi asocieri lingvistice facile, prin care se încearcă atragerea clienţilor din toate clasele sociale şi cu grade diferite de cultură. Uneori se folosesc argumente statistice sau parametri de calitate ai produsului care face obiectul reclamei, se subliniază noutatea lui şi preţul accesibil, argument hotărâtor pentru o anumită categorie de cumpărători. (*H.S.*)

Manualul ROSETTI

ANA BLANDIANA

Cuplu

ANA BLANDIANA (n. 1942). Poetă şi prozatoare. Debutează editorial cu placheta **„Persoana întâia plural“** (1964), tema lirică principală a acesteia fiind candoarea, pe care poeta o mărturiseşte în mod nemijlocit: „candoarea mi-a-nflorit-o în ochi definitiv“. Imaginea existenţialistă a naturii îşi face loc cu subtilitate în versurile volumului, prin vagi trimiteri la Camus, tocmai prin dorinţa irepresibilă de contopire cu apa, de identificare absolută cu elementele vitaliste ale acesteia: „Lăsaţi ploaia să mă îmbrăţişeze de la tâmple până la glezne,/ Iubiţii mei, priviţi dansul acesta nou, nou, nou,/ Noaptea-şi ascunde ca pe-o patimă vântul în bezne,/ Dansului meu i-e vântul ecou“ (**„Dansul în ploaie“**). **„Călcâiul vulnerabil“** (1966) exprimă o altă viziune asupra lumii, în care sentimentele devin fetiş, sunt transferate parcă de pe hard-diskul unui calculator cu program limitativ: „Doamne, câtă literatură conţinem!/ Sentimentele – vă amintiţi – le-am învăţat încă la şcoală.// În jurul patului celui ce moare ei plâng,/ Dar nu se contaminează de moarte nici unul...“. **„Intoleranţa“** cere sensul direct al cuvintelor, reconstituirea Logosului Primordial, sunetele se vor încărcate de semnificaţii transmaterializatoare, nu goale şi seci ca sunetele, ca râsetele inconştienţilor: „Vreau tonuri clare,/ Vreau cuvinte clare,/ Vreau muşchii vorbelor să-i simt cu palma,/ Vreau să-nţeleg ce sunt, ce sunteţi,/ Delimitând perfect de râs sudalma.“. **„Vulcanii“** induce imaginea parnasiană a sfârşitului apocaliptic de lume, atunci când „carnea pietrelor se va usca“. În **„A treia taină“** (1969), Ana Blandiana încearcă să descopere începutul inocent al lucrurilor, pentru că starea de adult este maladivă: „Caut începutul răului/ Cum căutam în copilărie marginile ploii...“. Vremea s-a desacralizat însă, pentru că profeţii au murit, imaginea apocaliptică şi expresionistă a sfârşitului fiind impresionantă: „S-au stins profeţii în pustie,/ şi îngeri cu aripile-atârnând/ Sunt duşi încolonaţi/ Şi strânşi în pieţe.“. În **„Cincizeci de poeme“** (1970) apar

figurile biblice, Fiul, Tatăl, iar Poezia devine act esențial de cunoaștere. Simbolurile erotice sunt mai puternic reprezentate în **„Octombrie, Noiembrie, Decembrie“** (1972). Copacii sunt prinși de o lumină suavă, lăptoasă, pentru că Erosul se asociază Thanatosului, iar îngerii goi aruncă seminţe printre copaci pentru cuplul adamic: „Pe unde calcă,/ Talpa strivește fruct/ Și-nseamnă/ Sămânța destinată nerodirii.“. Poeții sunt purtați de râurile zeului Hypnos pe tărâmuri îndepărtate. Alte volume de poezii sunt **„Poezii“** (1974) și **„Ochiul de greier“** (1981), în care nota de senzualitate nu dispare întru totul, **„Ora de nisip“** (1983), **„Întâmplări de pe strada mea“** (1988), **„Arhitectura valurilor“** (1990), **„La cules de îngeri“** (1998), **„Cartea albă a lui Arpagic“** (1998).

Poezia **„Cuplu“** are, ca temă, ilustrarea unui mit originar, al androginului, ființă fabuloasă din mitologia greacă, ce reunea, într-o singură întrupare, trăsături masculine și feminine. Androginul este pedepsit de Zeus pentru trufie și puteri miraculoase și separat în două jumătăți, aflate apoi în eternă căutare de sine, în dorința de recompunere a întregului, ca expresie a refacerii armoniei începuturilor. Platon, în **„Banchetul“**, explică astfel misterul atracției erotice, cauză a veșnicei căutări și a nefericirii umane: „Eros este cel ce împreunează frânturile vechii naturi, el își dă osteneala să facă din două ființe una singură; el încearcă să vindece nefericirea ființei umane.“.

Poezia Anei Blandiana transpune în imagini poetice implicațiile umane ale separării celor două principii, masculin și feminin, devenite antinomice, aflate însă într-o atracție perpetuă, pentru a reface starea de armonie primordială, legătura cu universul originar: „Unii te văd numai pe tine,/ Alții mă văd numai pe mine,/ Ne suprapunem atât de perfect/ Încât nimeni nu ne poate zări deodată.“. Iubirea e, în această viziune, un sentiment intrinsec, plin de mister, greu de perceput din afară, o trăire imaterială și diafană, duală însă, privită mereu din cele două perspective, ale fiecărui component al cuplului erotic, ca un păcat originar, o pedeapsă de a nu reconstitui niciodată întregul: „Tu vezi numai luna,/ Eu văd numai soarele,/ Tu duci dorul soarelui,/ Eu duc dorul lunii,/ Stăm spate în spate.“.

Cuplul erotic, reunit sub semnul androginului, are totuși, în ciuda multor asemănări, imperfecțiunea tardivei reîntregiri: „Oasele noastre s-au unit de mult,/ Sângele duce zvonuri/ De la o inimă la alta.“. Rămâne mereu o zonă de mister greu de explorat, cu zvonuri nelămurite ale ființei, cu dulci senzații tactile, devenite un dulce joc al cunoașterii: „Cum ești?/ Dacă ridic brațul/ Și-l întind mult înapoi,/ Îți descopăr clavicula dulce/ Și, urcând, degetele îți ating/ Sfintele buze,/ Apoi brusc se-ntorc și-mi strivesc/ Până la sânge gura,/ Cum suntem?“. Legătura imperfectă dintre cele două ființe duce la bizarerii biologice; în loc să fie mai puternică, noua ființă, deși are patru mâini și patru picioare, este vulnerabilă, cu disfuncții în coordonarea acțiunilor de apărare împotriva dușmanilor: „Avem patru brațe să ne apărăm,/ Dar eu pot să lovesc numai dușmanul din fața mea/ Și tu numai dușmanul din fața ta,/ Avem patru picioare să alergăm,/ Dar tu poți fugi numai în partea ta/ Și eu numai în cealaltă parte.“. Mai mult, despărțirea celor două trupuri contopite în această unire simbiotică imperfectă devine imposibilă, iubirea însemnând o viziune profundă asupra vieții și a morții: „Orice pas este o luptă pe viață și pe moarte./ Suntem egali?/ Vom muri deodată sau unul va purta,/ Încă o vreme,/ Cadavrul celuilalt lipit de el/ Și molipsindu-l lent, prea lent, cu moarte?“. Fericirea într-un cuplu înseamnă asumarea totală a existenței, cu toate avatarurile ei, inclusiv fenomenul extincției, al morții individuale.

În condițiile pierderii nemuririi originare, cuplul nu mai e privit ca o formă paradiziacă de existență umană, de refacere a ordinii inițiale; nu îi este dată nici măcar fericirea simplă, gen Filemon și Baucis, sortiți de zei să moară simultan, ci dimpotrivă, despărțirea rămâne o povară a vieții pentru celălalt: „Sau poate nici nu va muri întreg/ Și va purta-n eternitate/ Povara dulce-a celuilalt,/ Atrofiată pe vecie,/ Cât o cocoașă,/ Cât un neg...“. Ființele umane nu pot atinge iubirea deplină, paradiziacă, prin urmare nici contopirea perfectă ce ar rezulta de aici: „Oh, numai noi cunoaștem dorul/ De-a ne putea privi în ochi/ Și-a înțelege astfel totul,/ Dar stăm spate în spate,/ Crescuți ca două crengi/ Și dacă unul dintre noi s-ar smulge,/

Jertfindu-se pentru o singură privire,/ Ar vedea numai spatele din care s-a smuls/ Însângerat, înfrigurat,/ Al celuilalt.". Imposibilitatea de a vedea, măcar în moarte, fața celuilalt, femeie sau bărbat, a partenerului ca principiu contrar proiectat în eternitate, relevă încă o dată misterul impenetrabil, absolut al condiției umane. (*H.S.*)

Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual

Ex. 1/ p. 54. Demonstrați că poezia este o transpunere în registru liric a mitului androginului.

Cuplul, în viziunea Anei Blandiana, este o încercare de recompunere, din jumătăți, a androginului, ființă legendară, existând ca bărbat și femeie într-un singur trup. Atât bărbatul, cât și femeia constituie entități modificate ale unui arhetip de la începutul timpurilor, când nemurirea era posibilă. Această încercare de reunire a celor două ramuri ale arhetipului se manifestă și în spațiul imagistic al poeziei: „Oasele noastre s-au unit de mult,/ Sângele duce zvonuri/ De la o inimă la alta./ Cum ești?/ Dacă ridic brațul/ Și-l întind mult înapoi,/ Îți descopăr clavicula dulce...". În ciuda complexei alcătuiri a cuplului, cu orizontul lui bogat de trăiri și de mister, totuși, un singur impediment, esențial, rămâne: arhetipul, **ramura** inițială din care derivă cele două tipuri umane, nu poate fi refăcut, acest lucru arătând incapacitatea părților de a distinge și de a atinge complexitatea rădăcinii originare. (*H.S.*)

Manualul EDP

JULIUS EVOLA
Mitul androginului

Julius Evola este un cunoscut reprezentant al dadaismului italian, dar și un antropolog, un cercetător al misterelor străvechi și al miturilor esențiale. În acest fragment, care face parte din lucrarea **„Metafizica sexului"** (1994), el prezintă vechi mituri, după care dualitatea constituie un eveniment ulterior creației originare, unicitatea singură fiind expresia perfecțiunii primordiale. Autorul se întâlnește aici în aprecieri cu Mircea Eliade, care studiază, în lucrările sale de istorie a religiilor, ideea unicității în mitologiile greacă, egipteană și iraniană. Androginul este, după Mircea Eliade, „totalitatea forțelor magico-religioase solidare ale celor două sexe.". În scrierile apocrife creștine, Adamul cel dintâi era androgin, inițiala nediferențiere sexuală fiind un principiu al nemuririi, al existenței nealterabile la trecerea timpului. Mai toate zeitățile primordiale nasc singure, după un principiu superior de concepere a lumii. Fenixul chinez, simbol al regenerării, era hermafrodit și năștea Embrionul de Nemurire. În doctrinele gnosticilor, androginia este prezentată ca un simbol al stării inițiale, nemuritoare.

Androginul este o ființă cu atribute multiple, atât feminine, cât și masculine. Ideea de bisexualitate se leagă de toate conceptele ce privesc istoriile unor tărâmuri legendare. În legendara Atlantidă și în insula Thule din legendele germanice, oamenii se înmulțeau prin duplicare, unii trăind o mie de ani, ca urmare a unor modificări genetice, alții optzeci de ani, regenerându-se printr-un sistem de cristalite ce concentrau energia solară, pentru o altă durată de optzeci de ani. Androginul se referă tocmai la perioada de tranziție dintre aceste epoci, când are loc o „normalizare" a ființei umane, rezultând chinurile fără sfârșit ce fac trecerea spre mortalitate, viață scurtă și boli multe. După Platon, în **„Banchetul"**, exista o rasă primordială, „a cărei natură «nu era cum este astăzi, ci cu totul alta», și a cărei «ființă însăși a dispărut»". Reprezentanții acestei rase androgine erau stăpâniți de o trufie nemăsurată și „ei s-apucară să se suie-n cer ca să se înstăpânească pe zei". Prin urmare, androginii, rezultat al degradării arhetipului nemuritor, proveniți din ființele ce se înmulțeau asexuat, sunt o verigă în formarea speciei umane. Atracția

erotică este o tendință nostalgică de întoarcere în trunchiul din care au fost desprinși. Eros, zeul iubirii, simbolizează tocmai tendința de refacere a naturii originare, a trunchiului comun pierdut.

Julius Evola demitizează această idee primă, rămasă dintr-un trecut uitat, al unei civilizații mult superioare, după cum afirmă arheologii John Anthony West și Graham Hancock (ultimul în „**Amprentele zeilor**"), și consideră că întreaga problematică trebuie înțeleasă în plan metaforic, fiind vorba de existența unei **ființe absolute**, care ar putea fi esența minții umane. Ideea, în plan metaforic, a mitului androginului ar putea fi reprezentată de legătura nemijlocită între Eros și nemurire. (***H.S.***)

Manualul ROSETTI

IOAN SLAVICI

Mara

IOAN SLAVICI (1848-1925). Prozator, nuvelist și romancier. Lumea operei lui Ioan Slavici crește direct dintr-o realitate reprezentativă pentru marginea vestică a Ardealului, într-un sfârșit de secol al XIX-lea. Scriitorul, adept al realismului, curent apărut năvalnic și masiv la orizontul esteticii literare a timpului, nu face mari eforturi de invenție narativă, ci desprinde din magma primordială a vieții secvențe reprezentative, cele mai multe infuzate cu semnificații etice. Plimbă adică, de-a lungul unui drum, o oglindă, celebra oglindă-metodă de creație a realismului, care transpune în plan imaginar scene și fapte compatibile cu realul. Ca și la Rebreanu mai târziu, scriitor ivit și el dintr-un filon de aur creator al Ardealului, Slavici își ia mai întâi în stăpânire, secvență cu secvență, un teritoriu epic pe care își va ridica apoi marile construcții artistice. Va scrie deci povești și nuvele, publicate periodic, ca și în cazul lui Eminescu sau Creangă, în aceleași „**Convorbiri literare**" de la „**Junimea**" ieșeană: „**Popa Tanda**", „**Scormon**", „**La crucea din sat**", „**Gura satului**", „**Budulea Taichii**", pentru ca în 1881, alături de unele din acestea, să-i apară, în primul volum de proză, „**Novele din popor**", prima scriere cu adevărat notabilă, „**Moara cu noroc**", urmată de „**Pădureanca**", în 1884, și de romanul „**Mara**", în 1906.

Romanul „**Mara**" prezintă istoria unei femei din Ardeal, care, prin hărnicie și perseverență, obține o poziție socială privilegiată în arealul negustoresc al locului. Mara Bârzovanu, „prima femeie capitalist din literatura română" (Nicolae Manolescu), nu este însă o femeie fericită: ea muncește din greu, strângând ban cu ban, pentru a-și propulsa copiii într-o sferă a vieții mai lipsită de grija zilei de mâine. Dezideratul său se împlinește, fiind de fapt singura condiție de supraviețuire într-o lume împărțită în săraci și bogați.

Traseul ascendent pe linie economică nu coincide totuși cu linia vieții dorite de fiecare personaj: Mara își elimină orice sentiment uman pentru a ajunge la poziția socială râvnită, Persida devine bogată, o copie perfectă a mamei sale, la rândul său nefericită, în timp ce Națl, soțul ei, cade în patima beției. Idealul Marei este de a-și pune la adăpost cele două odrasle, pe Trică, angajat la un cojocar, și pe fiică, Persida, trimisă la mănăstire, apoi revenită în viața socială și urmând aceeași cale deschisă de mama ei. Mara este un personaj complex, contradictoriu, oscilând între resemnare („Omul are data lui și nici în bine, nici în rău nu poate să scape de ea") și mândria de a avea copii buni („copii ca ai mei nimeni nu are"), ceea ce o determină să muncească mai departe, pentru a dobândi o acceptabilă stare materială. Ca să-i pregătească pentru viață le dă sfaturi, care contravin uneori bunei morale: lui Trică, spre exemplu, îi cere să nu se scandalizeze de avansurile patroanei, cu condiția să-și țină gura. Pe fată vrea să o mărite cu un candidat la preoție, Codreanu, dar nu reușește, pentru că „popa (tatăl lui Codreanu) cerea marea cu sarea". Legătura Persidei cu Națl, cu „spurcatul de neamț", îi trezește însă o vie împotrivire:

„Neam de neamul meu – exclamă ea – nu și-a spurcat încă sângele!".

Mara are o putere de muncă neobişnuită, e perseverentă în dobândirea unei averi însemnate în contextul social al capitalismului timpuriu, încercând să asigure copiilor ei o viaţă îndestulată. Dragostea înfiripată între Naţl şi Persida are şi o latură tragică, flăcăul mărturisind avatarurile întâlnirii dintre ei, într-o tonalitate demnă de „**Romeo şi Julieta**". Persida este o fire voluntară, gata să-şi răzbune fratele când acesta este bătut de altul mai agresiv, aruncându-se în luptă, chiar în apele Mureşului, devenind scutierul fratelui inocent, care nu reacţionează cu promptitudine în faţa agresiunii şi a răului social. De altfel, Codreanu, surprins de caracterul ei, va mărturisi: „Prea multă femeie!", recunoscând puternica fire a Persidei, fără a uimi, dacă ţinem seama că este fiica unui personaj ca Mara. Romanul realist nu exclude nici notele naturaliste şi moralizatoare, ilustrate prin paricidul comis de Bandi, într-o criză de demenţă, asupra bătrânului Hubăr. „**Mara**" premerge sfârşiturile hollywoodiene ale filmelor, având un final fericit, excepţie făcând crima comisă de Bandi, fiu rezultat dintr-o greşeală din tinereţe a lui Hubăr cel bătrân.

Mercantilismul societăţii în care trebuie să fii bogat pentru a supravieţui, având, cu toate acestea, în final soarta comună a cerşetorilor, este atacat de Slavici prin exemple concludente, lumina unei asemenea lumi risipindu-se într-o tonalitate sumbră, din care răzbate cu greu o speranţă de schimbare. Totul se va desfăşura într-o liniaritate strivitoare, aplatizantă: urmaşii Persidei vor deveni, la rându-le, un fel de Mara în miniatură, atunci când timpul îi va determina să se descurce singuri, să-şi ia în stăpânire propriul teritoriu existenţial. În universul acesta alienat, nu sunt permise nici un resentiment, nici o înduioşare, lucrurile sunt predeterminate de legi economice aspre, lumea se populează tot mai mult cu mici Harpagoni care preţuiesc banul şi înlătură, pentru a-l obţine, orice urmă de omenie, după cum singură mărturiseşte Mara: „Banul, draga mamei – urmă ea –, banul e mare putere, el deschide toate uşile şi strică toate legile...".

Tipologic vorbind, Mara este o învingătoare în sistemul încâlcit al relaţiilor capitaliste care abia se înfiripă. Rolul ei este pozitiv, pentru că îi implică pe Trică şi pe fată, Persida, în realităţile aspre ale vieţii, ajutându-i să ajungă pe o treaptă mai înaltă, lucru ce se împlineşte numai în parte, Persida păşind pe urmele mamei, devenind un fel de dublură a acesteia, totuşi cu personalitate distinctă. Învăţăturile date de mamă sunt sănătoase, bine venite într-o societate surprinsă într-un moment de criză, specific începuturilor: „banul agonisit e dovadă de vrednicie". Din punct de vedere economic, Mara este un personaj rapace, un Harpagon calculat: apriga femeie nu dă bani pentru ca Trică să scape de militărie, nu vrea să dăruiască nici măcar suma cu mult micşorată de la botezul nepotului, dar nu foloseşte aceşti bani nici în folosul propriu. Povestea lui Trică ocupă un rol special în economia romanului, având un fir narativ distinct.

Romanul are un incipit abrupt, capitolul „**Sărăcuţii mamei**" prezentând mai întâi **personajele** implicate în acţiune: „A rămas Mara, săraca, văduvă cu doi copii, sărăcuţii de ei, dar era tânără şi voinică şi harnică şi Dumnezeu a mai lăsat să aibă noroc". Spaţiul se conturează printr-o privire panoramică a împrejurimilor: „Marţi dimineaţa Mara-şi scoate şatra şi coşurile pline în piaţa de pe ţărmurele drept al Mureşului, unde se adună la târg de săptămână murăşanii până de pe la Sovârşin şi Soboteliu." Atmosfera romanului este de târg flamand, baroc prin aglomerarea de obiecte şi de unelte specifice negustoriei, ceea ce prefigurează o lume de un pictural inedit. Scena finală a romanului închide în ea absurditatea existenţială a unor categorii sociale, pentru că, după uciderea lui Hubăr cel bătrîn, „în casă era linişte şi Bandi râdea înainte." Între aceste două scene, de început şi de sfârşit, se succed o serie de capitole ce marchează evoluţia sinuoasă a personajelor: „**Maica Aegidia**", „**Ani de tinereţe**", „**Zbuciumare**", „**Inima, săraca**", „**Datorii vechi**", „**Isprăvile lui Trică**", „**Verboncul**", „**Norocul casei**", „**Pace şi linişte**". Realitatea dură a târgului ardelean, descrisă de Slavici, aminteşte de „**Hard Times**" de Charles Dickens sau de „**Colţ alb**", de Jack London, în care oamenii luptă din greu pentru supravieţuire.

Dincolo de acerba luptă pentru existenţă, „**Mara**" este şi un roman de dragoste, cum observa de altfel Şerban Cioculescu: „Cartea e povestea tulburătoare a unei iubiri care se

înfiripează prin **coup de foudre**, adică instantaneu, cu puterea unei fatalități. Tribulațiile acestei iubiri, până ce tinerii se căsătoresc în taină în fața unui preot ortodox, iar pe urmă și variațiile de temperatură ale acestei căsătorii, în care cel mai slab și nestatornic este Hubărnațl, în timp ce Persida este fiica vrednică a mamei sale, voluntară și hotărâtă; iar când bărbatul ei, după ce își vede visul cu ochii, își tempereaza iubirea și își nesocotește îndatoririle, ea ține o măcelărie la Viena și apoi o cârciumă prin părțile Aradului. Așadar, interesul principal al cititorului este atras de această dragoste într-un fel nelegiuită, deși consacrată prin taina căsătoriei religioase – nelegiuită pentru că nici unul dintre tineri nu primește binecuvântarea părinților săi."

Există deci în roman, în capitolul IV, „**Primăvară**", și o pagină plină de poezie, când se exprimă cei dintâi fiori ai dragostei, atunci când Națl trece prin fața mănăstirii unde se afla Persida, fiind atras nu de cioburile unui geam spart de vânt, ci de chipul frumos al fetei care se ivește la fereastră, alături de maica Aegidia. Clădirea poate fi un exemplu clasic al vremurilor revolute: „Și jos, și sus, ferestrile acelea erau date în alb, ca să nu se vadă prin ele, și nu se deschideau niciodată. [...] Zidirea mănăstirii se sfârșea însă în fața măcelăriei, iar mai departe-nspre stânga era grădina mănăstirii, împrejmuită cu un înalt zid de piatră."

Iubirea dintre cei doi se întemeiază tocmai pe această imagine instantanee a unei femei frumoase, rezultată din impactul vântului asupra ferestrei: „Națl s-a dus să vadă și a văzut – nu fărâmăturile de geam, ci o fată, care îi părea grozav de frumoasă. [...] Din întâmplare însă, Persida, care alergase și ea să vadă ce s-a întâmplat, era chiar mai tânără, mai frumoasă și mai plină de farmec decât cum Națl era-n stare să și-o închipuiască.". Nota de mister ce sălășluiește asupra femeilor dintr-o mănăstire este deplină: „Acolo, chiar bătrână fiind, femeia pare tânără, chiar urâtă, pare frumoasă.". Întâlnirea privirilor celor doi îi induce fetei un fulgurant sentiment de dragoste; totul se datorează unei greșeli comise de călugărița Aegidia:

„Femeie mai așezată și mai cuminte, ba chiar călugăriță, maica Aegidia tresări când văzu, peste drum, pe Națl, băiatul Hubăroaiei, stând cu ochii țintă la fereastră. Îl știa de copil mic, îl socotise totdeauna cel mai bun băiat, și mintea i se oprea în loc văzându-l atât de îndrăzneț.

– Sidi! grăi dânsa mâhnită și apucă fata de braț, ca s-o dea din vederea tânărului.

Rău a făcut, căci acum se opriră și ochii Persidei asupra tânărului cu șorț curat, cu obrajii rumeni și cu mustața mică, acum își dete și ea seamă de ce stă acel tânăr acolo."

Reacția fetei este instantanee: „Obrajii ei se umplură de sânge, și îi era parcă o săgetase ceva prin inimă.". Fereastra devine un **cadru magic**, în apropierea căruia se petrecuse actul cvasihierofanic de inițiere a iubirii. **Infuzia cu dragoste** este neștiută, ca într-un contact malefic, vizual, cu un zburător terestru, ipostaziat aici în Națl, „băiatul Hubăroaiei": „Nu i-a făcut și nu-i făcea, nu i-a zis și nu-i zicea nimeni nimic, nu știe nimic, nimic nu gândea și totuși, așa, ca din senin, se zbătea copila ca și cum ar voi să scape, să fugă și să se ascundă în fundul lumii.".

Fereastra figurează aici hotarul dintre două tărâmuri, **oglinda magică**, subțire, care separă realitatea banală, ternă, de imagistica erotică, fascinantă, poarta secretă pe unde pătrund duhurile rele. De aceea, în lumea arhaică, de fereastră se atârnau diferite obiecte, cruci sau talismane cu proprietăți speciale. Fereastra emană împrejur o vrajă erotică, invadând atât spațiul sacru al mănăstirii, cât și mediul profan de afară:

„Pe Națl, care stătea în ușa măcelăriei cuprins de neastâmpăr, îl trecură fiorii.
El ridică fără voie mâna stângă la gură și îi făcu semn să închidă fereastra, căci vedea lumea.
Îi era frică de femeia ce stătea acolo sus în fereastră."

Națl trăiește toate stările năvalnice ale **invaziei erotice neașteptate**, specifice de regulă fetelor inocente, observate însă aici în manifestările personajului masculin: „rămase uimit, cu inima încleștată și cu ochii oarecum împăingeniți"; în spațiile abisale ale ființei se produc fenomene catrastrofice, în el „parcă s-a rupt, s-a frânt, s-a surpat deodată ceva"; pe capul lui a căzut „o mare nenorocire".

De aceea, apropierea dintre îndrăgostiţi se face anevoios; deşi simte instinctiv primejdia, Naţl nu poate evita fiinţa iubită:

„Dacă n-ar fi fost pe pod, el ar fi apucat fie la dreapta, fie la stânga; aici însă nu-i rămânea decât să meargă înainte, drept în flacăra a mare ce se ivi fără de veste în calea lui. Era greu afară din cale! Cum să treacă? Cum să calce? Cum să-şi ţie mâinile? Cum să se uite la ea? Să-şi ridice pălăria ori să se facă ca şi când n-ar cunoaşte-o?

Persida tresări când îl zări, îşi îndreptă trupul şi îşi ridică capul."

Dragostea totală este mărturisită în capitolul al VII-lea, „**Zbuciumare**", prin dorinţa lui Naţl de a scăpa de povara enormă a acestui sentiment: „– Nu! Te rog să pleci!". Iubirea a venit „aşa fără de veste, cum vin toate nenorocirile.". Înspăimântată, dar atrasă în acelaşi timp în mreje de neînlăturat, fata pleacă de la întâlnire cu regretul de a nu mai fi împreună: „Şi mergând înainte, ea nu se uita înapoi, dar urechea ei era aţintită îndărăt, că doară va prinde paşii ce se apropie şi tot mai mult se apropie şi tot mai mult se apropie.". Gândurile acestei iubiri tulburătoare sunt diferite: „«Grozavă femeie!» zise el viindu-şi într-un târziu în fire. «Urât om!» zise ea după ce sosi acasă, apoi îşi acoperi faţa cu amândouă mâinile şi lăcrămile o năpădiră, plânsul o înecă.". Iubirea venită pe neaşteptate are reprezentări sensibil diferite: Naţl o consideră o femeie care nu e de nasul lui, în timp ce Persida vrea să pară oarecum indiferentă. Cel mai ameninţat de revărsarea năvalnică a sentimentului este Naţl, aflat parcă pe marginea unei prăpăstii, în faţa căreia îşi pierde cunoştinţa, pentru că „adâncimea mă adimeneşte, capul mi-e ameţit şi sunt în toată clipa gata să închid ochii şi să mă arunc".

Dragostea dintre cei doi urmează aceleaşi precepte ale întâlnirilor dintre pământeni şi demoni, într-o viaţă umană dominată de pasiuni, care uneori îmbracă aspectul marii poezii. (***H.S.***)

Sugestii de răspunsuri la exerciţii din manual

Ex. 3/ p. 57. Identificaţi modificările fiziologice resimţite de Naţl şi de Persida.

Băiatul rămâne „uimit, cu inima încleştată şi cu ochii oarecum împăingeniţi", de parcă „o mare nenorocire a căzut pe capul lui", în timp ce fata suferă o puternică transformare a fiinţei: „Obrajii ei se umplură de sânge, şi îi era parcă o săgetase ceva prin inimă.". Senzaţia pe care o simte Persida este de pierdere a cunoştinţei, într-un efort imens de a înţelege ce se întâmplă cu ea.

Ex. 5/ p. 57. Sesizaţi cele trei ipostaze ale ferestrei – ferestrele văruite, ferestrele deschise, fereastra spartă – şi felul cum reacţionează Naţl când le priveşte.

Ferestrele reprezintă o cale de comunicare cu o altă lume, iar faptul că acestea apar în text în secvenţe diferite, într-o succesiune strictă – văruite, deschise, sparte – demonstrează atât măsura deschiderii spaţiului, perspectiva acestuia lărgindu-se pe parcursul desfăşurării naraţiunii, cât şi gradul de implicare a personajelor. Naţl asistă, treptat, la o revelaţie incredibilă pentru ochii lui: misterul se dezvăluie treptat, prin cele trei ipostaze succesive ale ferestrei, în final, dincolo de ziduri, aflându-se „o fată, care îi părea grozav de frumoasă".

Ex. 6/ p. 57. Corelaţi reacţiile personajelor feminine în faţa „geamurilor sparte" cu valenţele simbolice ale ferestrei.

Maica Aegidia, femeia mai în vârstă care are grijă de Persida, este uimită de faptul că un bărbat o priveşte de dincolo de fereastră şi îşi mustră protejata. Fata în schimb, prin această deschidere neaşteptată a spaţiului, are viziunea altei lumi, până atunci necunoscută. Deschiderea spaţiului intervine şi în mitul erotic, prin prezenţa unui obstacol, în ultimă instanţă fereastra, care se sparge brusc, sub efectul unor semne misterioase.

Ex. 7/ p. 58. Selectaţi, din citatele extrase din capitolul IV, „**Primăvara**", expresiile care dovedesc iubirea-pasiune şi comentaţi-le.

Iubirea îl determină pe flăcău să fie neliniştit: „Era greu afară din cale! Cum să treacă? Cum să calce? Cum să-şi ţie mâinile? Cum să se uite la ea? Să-şi ridice pălăria ori să facă ca şi când n-ar cunoaşte-o?". Întâlnirea fiinţei feminine îi produce o stare de confuzie generală, o expresie directă a sentimentului erotic. Persida, în schimb, are o reacţie diferită: „Persida tresări când îl zări, îşi îndreptă trupul şi îşi ridică capul", creând în jurul atitudinii sale o aură încă de mister.

Ex. 8/ p. 58. Citiţi cu atenţie mărturisirea lui Naţl despre întâlnirea cu Persida, din capitolul XII, „**Două porunci**". Alegeţi dintre variantele de mai jos pe cele care credeţi că explică lupta interioară a lui Naţl şi argumentaţi: diferenţa dintre firea lui slabă şi firea puternică a femeii; sentimentul fatalităţii; frica de forţa distrugătoare a iubirii; neputinţa renunţării la pasiune.

Iubirea implică o anumită fatalitate, mai ales în împrejurările obişnuite ale vieţii: pentru Naţl, Persida este o otravă dulce. În lumea reală, iubirea distruge, are o forţă devastatoare, similară cu ameţeala produsă de o prăpastie: „Mi-e adeseori parcă stau la marginea unei prăpăstii şi ştiu că am să mă prăpădesc dacă nu mă duc înapoi... ". În acelaşi timp se poate descifra neputinţa de a renunţa la o pasiune devastatoare.

Ex. 9/ p. 59. Pornind de la citatul din capitolul VII, „**Zbuciumare**", dezbateţi intensitatea şi complexitatea pe care le capătă iubirea când Persida şi Naţl au ajuns să se cunoască foarte bine unul pe celălalt.

Intensitatea sentimentului erotic se traduce prin tulburările fiecărui protagonist în raport cu celălalt: „Persida simţi ca şi când i s-ar fi oprit deodată şi bătăile inimii, şi curgerea sângelui prin vine şi i-ar fi înseninat toată firea.". Cu toate acestea, femeia îşi manifestă propria independenţă: „Mi-a fost milă de d-ta; dar dacă d-tale nu ţi-e milă de mine, fă ce vrei, că şi eu tot numai ceea ce eu voiesc am să fac!". Reacţiile celor doi sunt diferite: „Grozavă femeie!" va spune el, „Urât om!" va spune ea.

Ex. 10/ p. 59. Discutaţi dacă în cuplul Persida-Naţl violenţa este o formă de manifestare a iubirii sau este o etapă în autodistrugerea sentimentului.

Violenţa reprezintă incapacitatea lui Naţl de a recunoaşte superioritatea femeii de lângă el; de aceea, sentimentul de dragoste, camuflat, combinat cu patima beţiei, se declanşează ca un reflex al unei iubiri neîmplinite. (***H.S.***)

ADDENDA

G. Călinescu, 1941

„Pentru epoca în care a apărut, **Mara** trebuia să însemne un eveniment, şi astăzi, privind înapoi, romanul acesta apare ca un pas mare în istoria genului. Şi totuşi el a trecut în tăcere, toată lumea rămânând încredinţată că scrierea este neizbutită. Cu mult înaintea lui Rebreanu, Slavici zugrăvise puternic sufletul ţărănesc de peste munţi şi cu atâta dramatism, încât romanul este aproape o capodoperă."

Concept operaţional

REALISM. Termenul provine din fr. *réalisme*, desemnând o metodă de creaţie ce reflectă, ca o reacţie la romantism, lumea în varianta sa obiectivă, neidealizată, cu preocuparea de a respecta veridicitatea, cauzalitatea, tipicitatea şi caracterul concret al mediului, al fizionomiilor, al reacţiilor psihice şi al detaliilor. Denumirea curentului a fost dată de Champfleury în volumul său de eseuri „**Le réalisme**" (1857), scriitor francez care, încă din 1843, condamna „romanescul idilic şi pueril", în timp ce prietenul său Duranty edita efemera revistă literară „**Le Réalisme**", tribună de propagandă a noii orientări literare.

Curentul fusese prefigurat însă, ca metodă de creaţie aplicată, de Balzac, care îşi întemeiază, în „**Comedia umană**", o lume proprie, în sensul celebrei sale aserţiuni că este un „secretar al realităţii", purtând „o lume întreagă în cap". Acţiunea romanelor balzaciene se desfăşoară între zidurile cetăţii, într-un orizont închis, impus de realitatea apăsătoare a vieţii. Balzac este un „arheolog al vieţii sociale", menirea scriitorului

fiind „să compună tipuri prin reunirea trăsăturilor mai multor caractere omogene". În lumea oraşului există o varietate aproape infinită de personaje, cele mai multe comune prin lipsa de orizont şi prin lipsa dorinţei de ieşire din banal, din monotonia vieţii, pe care Balzac le grupează de altfel în **caractere**. Spectacolul oferit de acestea este însăşi **„Comedia umană"**, omul apărând în toată realitatea sa de fiinţă minoră şi crudă, departe de vremurile eroice şi de timpul mitic al epopeilor pe care romanul, în epoca modernă, le substituie. Două decenii mai târziu, Flaubert denunţa romanul ce căuta cu orice preţ să susţină o teză socială şi se proclamă adeptul **impersonalităţii în artă**. **Naturalismul**, descriere ştiinţifică a realităţii, desprins din realism, prin exacerbarea observaţiei veridice, abundă în scene dure, patologice. Un tablou din **„La terre"** de Zola, plin de lupte familiale, de atrocităţi, de sânge, puroaie, boli, scene de violuri, incesturi, morbidităţi, se înscrie, neîndoielnic, pe linia descrierii nude, dure, promovată de acest curent literar.

Realismul devine, în proză, curentul dominant al sfârşitului de secol al XIX-lea şi al întregului secol al XX-lea, contribuind la realizarea unor ample fresce sociale, o proiecţie vastă în ficţiune a complexei realităţi pe care o străbate lumea modernă. La englezi, realismul a fost promovat de Charles Dickens (**„Hard Times"**, **„The Posthumous Papers of the Pickwick Club"**, **„Oliver Twist"**), la ruşi de Dostoievski, (**„Crimă şi pedeapsă"**, **„Fraţii Karamazov"**, **„Idiotul"**), de Tolstoi, cu epopeicul **„Război şi pace"**, de Gogol şi de Cehov. La americani, lumea negrilor şi sclavia, lumea omului mărunt, care se înalţă cu greu în viaţă, sunt prezentate de Harriet Beecher-Stowe, în **„Coliba unchiului Tom"**, şi de Mark Twain, în **„Aventurile lui Huckleberry Finn"**, iar mai târziu, în secolul XX, apar promotorii **realismului dur**, William Faulkner de pildă (în **„Oraşul"**, **„Cătunul"**, **„Casa cu coloane"**, **„Zgomotul şi Furia"**) imaginând, la fel ca Swift, un teritoriu imaginar din sudul Statelor Unite, Yocknapatawpha, în care îşi plasează personajele puternice ale lumii sale fictive. Hemingway, în **„Bătrânul şi marea"**, trasează parabola omului care încearcă a-şi depăşi condiţia umană, pescarul Santiago fiind expresia deznădejdii insignifiantei fiinţe umane în faţa imensităţii lumii, într-o luptă comparabilă cu truda lui Sisif.

La noi, realismul are ecouri aproape simultane cu răspândirea în plan european a curentului, dezvoltându-se pe măsura creării speciilor prozei româneşti, mai întâi prin **fiziologie**, la Costache Negruzzi şi Mihail Kogălniceanu, apoi prin **schiţă**, **nuvelă** şi **roman**. Un prim roman notabil în literatura română este **„Ciocoii vechi şi noi"** (1863), de Nicolae Filimon, urmând nuvelele şi romanele lui Slavici, romanele lui Duiliu Zamfirescu din ciclul Comăneştenilor, piesele de teatru şi schiţele lui Caragiale. Realismul devine curent literar prolific în secolul al XX-lea, prin Liviu Rebreanu, remarcabil fiind romanul **„Ion"**, canonic pentru structura exemplară a acestei specii literare, prin Mihail Sadoveanu, Camil Petrescu, G. Călinescu, exercitarea realismului prelungindu-se, cu necesarele experienţe novatoare, de-a lungul întregului secol, până la Marin Preda, Petru Dumitriu, Eugen Barbu, Dumitru Radu Popescu, Fănuş Neagu, Augustin Buzura, Alexandru Ivasiuc şi la postmodernistul Mircea Cărtărescu.

Realismul reflectă, în planul ficţiunii, o lume de o veridicitate complexă, imitaţie perfectă a celei reale, personajele nefiind de regulă supuse nici unui act de poetizare inutilă, în afară de sublimul autentic al unor personaje remarcabile şi memorabile, rare în această latură tematică. De cele mai multe ori, personajele realiste nu pot ieşi din rolurile ce le-au fost repartizate: Julien Sorel din **„Roşu şi Negru"** al lui Stendhal nu reuşeşte să-şi împlinească dorinţa arivistă, doamna Bovary a lui Flaubert se sinucide din lipsă de perspectivă, fiind **provinciala ideală**, la fel ca eroinele din nuvelele lui Mihail Sadoveanu, **„Locul unde nu s-a întâmplat nimic"** şi **„Însemnările lui Neculai Manea"**. Lumea lui Gogol, a lui Dostoievski şi Cehov este plină de mici funcţionari, cutremuraţi de vorbele şefului, murind la un strănut neaşteptat, alcătuind o societate de intelectuali ce discută despre schimbarea lumii, într-o livadă de vişini, fără a face însă nimic în acest scop, sau de criminali fioroşi ce-şi scot la iveală adevărata faţă după lungi deliberări. Jack London (**„Colţ Alb"**) în Anglia, Flannery O'Connor (**„Judecata de apoi"**), scriitoare din sudul Statelor Unite, danezul Henrik Ibsen, italianul Fogazzaro (**„Mica lume de altădată"**) descriu aceeaşi lume demitizată, defetişizată, lipsită de farmec, **expresie a banalităţii cotidiene**. Proust, în romanul **„În căutarea timpului pierdut"**, populează universul literar cu duci şi conţi întârziaţi în lumea modernă, cu oameni având obscure înclinaţii patologice, singurele evadări ale scriitorului din celebra cameră cu pereţii căptuşiţi cu plută în care scria fiind în trecut, pe vremea bunicii, în timpuri patriarhale, cu **madlenele** evocatoare înmuiate în ceai. Rememorările acestea sunt pline de nostalgie, dar nu fac decât să pecetluiască condiţia tristă a omului modern, supus din ce în ce mai mult unor ambiţii deşarte sau unor acute crize de conştiinţă. Personajele realiste sfârşesc mai totdeauna rău, istoria vieţii lor fiind, în cele mai multe cazuri, „istoria unui eşec", aceea a unei înălţări temporare şi a unui declin inevitabil. Ele nu-şi pot transcende condiţia umană, pot, în schimb, să facă avere şi să moară împăcate cu soarta (nu mai întâlnim revoltaţi de

tipul eroilor byronieni) sau să rămână sărace, ilustrând temele dominante ale curentului. Mara lui Slavici câştigă bani şi respect, dar se dezumanizează fără să-şi dea seama, Ion al lui Rebreanu moare, condamnat parcă de o instanţă divină pentru blestemata lui sete de pământ, chiar Otilia lui G. Călinescu îşi pierde cu timpul aura misterioasă, iar personajele feminine ale Hortensiei Papadat-Bengescu, privite din perspectiva temporală, anihilatoare, devin patetice, coborâte din lumea mondenă la umila condiţie umană. Încă din primul roman realist al literaturii române, „**Ciocoii vechi şi noi**“ al lui Nicolae Filimon, omul umil de la început rămâne la fel de mizer în final, nereuşind să scape din orizontul mărunt al lumii sale nici prin mărire temporară şi prin avere.

Cum spunea René Wellek, există un **realism etern**, care implică problema epistemologică a relaţiei dintre artă şi realitate. Dacă există ceva mai neplăcut, mai rău în lume, atunci el este descris de tuşa groasă a realismului, care aneantizează aspiraţiile şi închide porţile unei evadări salvatoare. (***H.S.***)

Manualul ROSETTI

STENDHAL

Despre dragoste

STENDHAL (HENRI BEYLE) (1783-1842). Scriitor francez. Provine dintr-o familie din Grenoble având convingeri regaliste. Participă la campania lui Napoleon din Italia din anul 1800, având rangul de ofiţer. În 1817 scrie „**Istoria picturii în Italia**“. În perioada milaneză, mai scrie, în 1817, „**Roma, Neapole şi Florenţa**“ şi „**Vieţile lui Haydn, Mozart şi Metastasio**“. Prin publicarea lucrării „**Racine şi Shakespeare**“, în 1825, se afirmă ca unul dintre principalii teoreticieni ai romantismului. În 1827 publică „**Armance**“, apoi marile romane „**Roşu şi negru**“ (1830) şi „**Mănăstirea din Parma**“ (1839), care îl înscriu în rândul romancierilor de seamă ai lumii. Caracteristice operei lui Stendhal sunt „frumosul relativ“ şi „lipsa stilului“, fiind adversarul stilului încărcat al lui Chateaubriand.

Fragmentul din manual este o comparaţie semnificativă între sentimentul de dragoste şi procesul de cristalizare ce are loc în minele de sare. Dragostea este un sentiment învăluitor, care-i surprinde pe oameni în cele mai diferite împrejurări. Perpetuat în timp, devine un sentiment copleşitor, ce poate fi sintetizat în câteva cuvinte, expresii sau emoţii.

Despre „chimia“ acestui sentiment s-au spus cuvinte memorabile, ca şi această sublimă metaforă a cristalizării: „Lăsaţi să lucreze mintea unui îndrăgostit timp de douăzeci şi patru de ore şi iată ce veţi găsi...“. Comparaţia dintre dragoste şi crenguţa aruncată în minele de sare este concludentă: „La minele de sare din Salzburg se aruncă în adâncurile părăsite ale minei o creangă de copac desfrunzită de iarnă, după două sau trei luni creanga e scoasă, acoperită în întregime de cristale strălucitoare: cele mai mici crenguţe, cele subţiri cât laba unui piţigoi, sunt împodobite cu nenumărate diamante mobile şi orbitoare; şi nu mai poţi recunoaşte creanga primitivă.

Ceea ce numesc eu **cristalizare** este operaţia spiritului care descoperă din tot ce i se înfăţişează noi perfecţiuni ale fiinţei iubite.“

Sentimentul de iubire devine copleşitor, declanşat în condiţii speciale, cu o alchimie secretă, într-un laborator insolit, la fel cum o crenguţă trebuie aruncată în hăul cu sare pentru a fi lăsată să înflorească. Mintea omului îndrăgostit generează sentimentul sublim al dragostei. (***H.S.***)

Sugestii de răspunsuri la exerciţii din manual

Ex. 2/ p. 60. Demonstraţi că între scena ferestrei sparte şi prima convorbire dintre Persida şi Naţl s-a declanşat „cristalizarea“.

„Cristalizarea“ dragostei dintre cei doi are loc odată cu spargerea geamului, a barierei invizibile dintre suflete, când iubirea este lăsată liberă, trecând de la unul la altul, într-o simbolistică a receptivităţii consacrată de imagistica ferestrei. Cei doi au simţit o atracţie bruscă, simbolizată de prezenţa acestui obiect, atotprezent în mitul erotic, fereastra. (***H.S.***)

PARTICULARITĂŢILE DE VOCABULAR ALE COMUNICĂRII

Cele mai multe erori în constituirea mesajelor scrise şi orale apar în domeniul lexical. Numărul mare de cuvinte pe care trebuie să le folosească sau să le înţeleagă participanţii la un proces de comunicare, sensurile lor multiple, formele apropiate sau asemănătoare, atracţia paronimică şi tendinţa de insistenţă pleonastică în comunicare, necunoaşterea unor reguli ale formării cuvintelor, toate acestea şi multe altele duc la manifestarea celor mai mulţi factori perturbatori în constituirea mesajelor orale şi scrise.

Să ne amintim!

În clasele gimnaziale vocabularul a fost studiat într-un sistem de cunoştinţe a căror însuşire ar trebui să asigure resurse teoretice de comunicare orală şi scrisă corectă. Actualizaţi următoarele cunoştinţe:

1. Noţiuni de semantică:

• sensurile cuvintelor: propriu (de bază şi secundar) şi figurat; sensul cuvintelor în context; expresii şi locuţiuni;

• categoriile semantice: sinonimia, antonimia, omonimia, paronimia;

• evoluţia semantică a cuvintelor: schimbări de sens, extensii şi reduceri semantice, cuvinte învechite, ieşite din uz.

2. Mijloace de îmbogăţire a vocabularului:

• derivarea: scrierea cuvintelor derivate cu prefixe şi sufixe (reguli de folosire a unor prefixe);

• compunerea: scrierea cuvintelor compuse; cuvintele compuse cu prefixoide şi sufixoide;

• schimbarea valorii gramaticale (conversiunea);

• folosirea corectă a neologismelor şi a calcului lingvistic.

3. Greşeli în folosirea cuvintelor:

• pleonasmul; tautologia; anacolutul; cacofonia; clişeele lingvistice; întrebuinţarea greşită a formulelor fixe; ticurile verbale.

TEST

1. Formaţi zece cuvinte derivate de la cuvântul de bază *a scrie*.
2. Subliniaţi cu o linie radicalul, cu două sufixele şi cu trei linii prefixele din următoarele cuvinte: *subpământean, neîmpodobit, ardeleneşte*.
3. Găsiţi câte un sinonim neologic pentru cuvintele: *cerere, jertfă, oboseală, asemănător, vremelnic, nesigur, a drege, a dărâma, a făgădui, a şovăi*.
4. Găsiţi câte un antonim pentru cuvintele: *postfaţă, fidel, a exporta, certitudine, ascendent, a diminua, inocenţă, maxim, minoritate, diferit*.
5. Formaţi câte o pereche de antonime cu prefixele *în- (îm-), des- (dez-)* de la cuvintele: *parte, rădăcină, humă, pachet, zăpadă*.
6. Subliniaţi paronimul corect folosit: *notaţie literală/literară, tablou originar/original, călător solitar/solidar, a omis/a emis un decret*.
7. Daţi exemplu de cinci expresii în componenţa cărora să fie cuvântul *picior*.
8. Arătaţi din ce părţi de vorbire sunt compuse cuvintele: *coate-goale, unsprezece, niciodată, înspre*.
9. Alcătuiţi scurte enunţuri în care cuvântul *foc* să formeze un epitet, o comparaţie şi o metaforă.
10. Identificaţi cuvintele care şi-au schimbat valoarea gramaticală, arătând ce au fost şi ce au devenit:
    Privirile acelui tânăr tăcut aveau asupra colegilor săi o influenţă binefăcătoare.

Punctaj:
Se acordă câte 1 punct pentru fiecare cerinţă, cu excepţia celor de la 7 şi 9, la care se acordă 0,5 puncte.

DANTE ALIGHIERI

Divina Comedie

Infernul

DANTE ALIGHIERI (1265-1321). Cel mai mare poet italian al Evului Mediu. Opera literară a lui Dante Alighieri apare într-un context de schimbare în cursul istoriei orașelor italiene: în anul 1082, Florența scapă de sub tutela Imperiului, iar în 1138 orașul devine o republică guvernată de doi consuli. Înfrângerea ghibelinilor duce la apariția burgheziei. Începând de la 30 de ani, Dante participă la viața politică a Florenței, în anul 1302 fiind exilat, mai întâi doi ani, apoi pe viață. În cei 20 de ani de exil, pribegește prin diferite orașe ale Italiei, îndeosebi la Verona și la Ravenna.

După câteva scrieri relativ minore, **„Viața nouă“** și **„Rimele“**, **„Il Convivio“** (**„Banchetul“**) și **„De Monarchia“** sunt opere ce îl plasează pe Dante Alighieri în rândul gânditorilor de frunte ai omenirii, fapt împlinit de capodopera sa, **„Divina Comedie“**. Această scriere este începută de Dante în jurul anului 1306, iar în 1307 probabil că terminase primele șapte cânturi ale **„Infernului“**, **„Purgatoriul“** fiind scris în 1313. Pentru că exprimă principiul separării statului de monarhie, **„De Monarchia“** este arsă în public. **„Epistolele“** lui Dante sunt opere de o deosebită valoare documentară, scrise în exil, în limba latină. În **„Epistola a XII-a“** – **„Prietenului florentin“** – sunt prezentate împrejurările exilului poetului, pentru că în 1316 Florența era dispusă a-i primi înapoi pe exilați, în condiții umilitoare însă.

„De vulgari eloquentia“ (**„Despre vorbirea în limba poporului“**), scrisă în latină, cuprinde o teorie asupra actului vorbirii.

Monumentala operă a poetului Dante Alighieri, cuprinzând **„Infernul“**, **„Purgatoriul“** și **„Paradisul“**, tradusă de George Coșbuc în intervalul a douăzeci de ani și ulterior de Eta Boeriu, într-o versiune de excepție, este o scriere complexă, de amplă viziune asupra lumii organizate în spații complementare, cu potențialități diferite, care exprimă existența umană în complexitatea ei, amestec de bine și de rău, de înălțare morală și de păcat, de virtute și viciu demonic. Într-o primă aproximare, Infernul poate fi asimilat cu Pământul, pentru că el adună sufletele celor care au păcătuit, începând cu păcatul originar, amplificat apoi de împrejurările existenței terestre a omului. El este însă mai mult decât atât: este un spațiu dominat de energii încă nestinse, de patimi neconsumate până la capăt, aici aflându-se închise spiritele celor încărcați de păcate grele, trupurile sortite entropiei devoratoare a timpului și descompunerii, supuse pedepsei divine fără sfârșit.

Infernul este alcătuit din **nouă cercuri**, ca și cerurile Paradisului, structurate pe nouă niveluri, unde domnesc Arhonții. Dante, condus de Vergiliu, ajunge în această zonă a Infernului, situată pe cercul al doilea. Structurarea universului în cercuri, ca viziune poetică, este confirmată de legile fizicii moderne, care au pătruns adânc în infrastructura materiei, organizată în niveluri concentrice. Infernul simbolizează o lume subterană, inferioară, supusă patimilor celor multe. Aici se află Semiramida, Didona, Cleopatra, Elena, Ahile, Tristan, Paris. Semiramida este regina asirienilor (1356-1314 î.Hr.), faimoasă pentru desfrânarea ei; Didona este regina Cartaginei, îndrăgostită de Enea, după ce-i jurase dragoste eternă lui Sicheu, soțul ei mort, și se sinucide când eroul troian o părăsește; Cleopatra, adversară a lui Octavian August și iubită, pe rând, a lui Cezar și a lui Marc Antoniu; Elena este cea care a provocat asediul Troiei; Ahile, eroul aheilor, care îl ucide pe Hector. Francesca din umbrele Infernului este Francesca da Rimini, fiica seniorului Guido Novello da Polenta, soția lui Gianciotto Malatesta, iubindu-l în secret pe cumnatul său, Paolo Malatesta, numit **Il Bello**. Adulterul este descoperit și cei doi sunt uciși de un soț vindicativ peste măsură.

Întâlnirea cu umbrele Infernului are loc prin intermediul unei invocații magice: „Poete-aș agrăi din ceată/ pe-aceia doi ce strânși la zbor se-mbie/ și ca și fulgul de ușori se-arată.“. Imaterialitatea sufletului este demonstrată tocmai de eterismul ce împinge sufletele să se apropie de vizitator: „Abia-i împinse-n preajma noastră vântul/ și-am zis: «Grăiți, de nu vă-mpinge zorul,/ o, inimi frânte, și vi-e dat cuvântul.»“. Prima care deschide discuția este Didona, povestind cu un glas puternic povestea sa amară: „Cetatea-n care m-am născut pe lume/ pe țărm adastă unde Padul moare/ cu-ai săi, și apa și-o revarsă-n spume.“. Iubirea nu a părăsit încă făptura moartă a Didonei, din care a mai rămas, ca un strigoi, doar spectrul eteric al sufletului.

Spiritele captive sunt condamnate să se zbată fără oprire în chinurile dragostei de altădată, cum se întâmplă și în cazul următorului cuplu tragic, Francesca și Paolo, doi protagoniști ai dragostei fără scăpare, neputând fi despărțiți pe vecie, nici în Infern, unul de celălalt: „Iubirea care pe iubiți nu-i iartă/ de chipu-i drag pe veci m-a-nlănțuit,/ încât, cum vezi, nu-i chin să ne despartă.// Iubirea-aceeași moarte ne-a sortit:/ străfund de iad pe ucigaș l-așteaptă.“. Chinurile, patima, condiția trecătoare a omului i-au determinat pe cei doi iubiți să ajungă în străfundurile Infernului, pe aceeași treaptă cu ucigașii cei mai fioroși. Meditația poetului este tristă: „O, câte vise și ce dor de viață/ i-a-mpins, grăii, pe aceștia spre mormânt!“. Omul stă sub semnul destinului tragic al perechii adamice, care a avut necugetarea de a gusta din fructul oprit, de a dori să se împărtășească din tainele cunoașterii divine.

Dragostea dintre Francesca și Paolo a venit pe neașteptate, având un precedent celebru, consemnat în cartea pe care cei doi o citeau, conținând pasajul în care Lancelot du Lac se îndrăgostește de Ginevra, soția lui Arthur, celebrul cavaler al Mesei Rotunde: „Adesea-n taină ne-am surprins privirea/ și-același gând obrajii ne-a pălit,/ ci-un singur vers ne-a biruit simțirea.// Când am citit cum zâmbetul râvnit/ i-l sărută pe gură Lancelot,/ acesta ce mi-e în veci nedespărțit/ mă sărută și-un freamăt era tot:/ de-atunci nicicând n-am mai citit `nainte/ căci pentru noi fu cartea Galeot.“. Cei doi protagoniști repetă scenariul erotic dintre Lancelot și soția regelui Arthur, al cărui regat mitic, Avalonia, se află departe de lumea obișnuită: „Doamnă – spune Gallehault – acuma se cuvine să faceți începutul, să-l sărutați înaintea mea, ca început de adevărată iubire. Atunci se dau la o parte surâzând și se fac că se sfătuiesc; și regina vede că el nu îndrăznește, și-l ia de bărbie și-l sărută lung... “ (**„Lancelot, Cartea Galeot“**). În **„Divina Comedie“**, însă, confesiunea Francescăi se termină brusc, ca într-o cădere din lumea visului în cea reală: „Și-n timp ce unul se rostea în cuvinte,/ cel`lalt plângea, astfel încât, dovadă/ că-mi frânse mila grai și simțăminte,// căzui cum numai morții pot să cadă“. (***H.S.***)

Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual

Ex. 2/ p. 71. Argumentați că pasiunea lor dăinuie în ciuda eternei damnări.

Cele două personaje sunt suflete pereche, a căror soartă a fost urzită de o voință superioară, căreia nu i se pot împotrivi. Francesca da Rimini se căsătorise cu un bărbat pe care nu-l iubea, dar se îndrăgostise ulterior de fratele lui, mult mai frumos, Paolo Malatesta, cei doi fiind influențați de povestea de dragoste dintre Lancelot du Lac și regina Ginevra. Pasiunea nu poate fi stăpânită, în ciuda eternei damnări, pentru că, în cazul personajelor pământene, puterea destinului prevalează asupra forței morale a ființei.

Ex. 3/ p. 71. Stabiliți catalizatorul livresc al pasiunii eroilor dantești.

Catalizatorul poveștii de dragoste dintre cei doi este cartea Galeot (Gallehault), în care se povestește cum se declanșează povestea de dragoste dintre Lancelot du Lac, cel mai de seamă cavaler al Mesei Rotunde, și regina Ginevra, soția regelui Arthur. Povestea de dragoste a personajelor dantești este indusă de lectura secvențelor erotice din romanul eroilor legendari mai sus amintiți. (***H.S.***)

ADDENDA

Alexandru Duţu şi Titus Pârvulescu, 1965

„Să nu te înşele pragul larg"

„**Pragul larg**: Poarta largă a Infernului. Sensul este: să nu-ţi închipui că vei ieşi tot aşa de uşor precum ai intrat. Fals sfat prietenesc, scopul fiind să-l îndepărteze pe Dante de drumul care-l poartă spre ceruri... Pătrunzând înlăuntrul cercului al doilea, cei doi poeţi asistă la pedeapsa desfrânaţilor. O furtună violentă, simbolul patimilor în voia cărora s-au lăsat, îi poartă izbindu-i în toate părţile. Un lung şir de păcătoşi trece prin faţa celor doi poeţi, şi Virgiliu îi spune lui Dante numele unora dintre aceştia, nume dintre cele mai vestite [...] Francesca era fiica lui Guido Novella da Polenta şi sora acelui Guido da Polenta la care a locuit Dante în ultimii ani ai vieţii sale. Măritată cu Gianciotto Malatesta, spre a întări pacea încheiată după o îndelungată duşmănie între cele două familii, Francesca, al cărei bărbat era diform, s-a îndrăgostit de fratele acestuia, Paolo. Surprinşi de Gianciotto, acesta i-a omorât pe amândoi."

Ovidiu Drimba, 1999

„Arhitectonica *Divinei Comedii* este – potrivit concepţiilor şi mentalităţii medievale – fondată pe mistica cifrelor 3 (cu multiplul său 9 sau 33), 7 şi 10 (cu patratul său 100) care reprezenta perfecţiunea. Astfel, călătoria imaginară a poetului, care a durat 7 zile, este descrisă în 3 cantice, fiecare având 33 de cânturi, ceea ce dă un total de 99 de cânturi (plus un cânt, pentru ca numărul lor să ajungă la 100), în strofe de 3 versuri. Aceeaşi arhitectonică în reprezentarea celor 3 lumi; în Infern sunt 9+1 cercuri (cercul al VII-lea subdivizat în 3, iar al VIII-lea, în 9+1 bolgii); în Purgatoriu sunt 7 ocoluri, plus antepurgatoriul şi paradisul terestru, în total deci 9 secţiuni; în Paradis sunt 9 cercuri (cele ale planetelor fiind 7), cărora, adăogându-li-se Empireul, dă cifra perfecţiunii, 10. Cifra 3 intervine deseori în detaliile operei: poetul e condus – succesiv – de 3 persoane (Virgiliu, Beatrice, Sf. Bernard), în pădure îl întâmpină 3 fiare sălbatice, femeile care vor contribui la salvarea morală a lui Dante sunt în număr de 3 (Beatrice, Matelda, Lucia)..."

Manualul EDP

GALA GALACTION

De la noi, la Cladova

GALA GALACTION (1879-1963). Prozator, memorialist, traducător. Principalele nuvele şi povestiri sunt cuprinse în volumele „**Clopotele din Mănăstirea Neamţu**" (1916), „**De la noi, la Cladova**" (1924), „**Caligraful Terţiu**" (1929), „**Nuvele şi schiţe**" (1934). Romanele scriitorului sunt „**Roxana**" (1930), „**Papucii lui Mahmud**" (1932), „**Doctorul Taifun**" (1933), „**La răspântie de veacuri**" (2 vol., 1935). A tradus „**Noul Testament**" (1927) şi „**Biblia**", în colaborare cu V. Radu, în 1938. Publicistica sa e strânsă în mai multe volume: „**La ţărmul mării**" (1916), „**O lume nouă**" (1919), „**Răboji pe bradul verde**" (1920), „**Toamne de odinioară**" (1924), „**Mangalia**" (1947), „**Oameni şi gânduri din veacul meu**" (1955). Biografiile scrise de Gala Galaction sunt ale lui „**Eminescu**" (1914) şi „**Vlahuţă**" (1944). Principalele sale traduceri îi urmăresc pe Shakespeare şi pe Anatole France. Publică în „**Revista idealistă**", în 1907, „**Copca Rădvanului**", în „**Literatură şi artă română**" „**Moara lui Călifar**" (1902), „**Linia dreaptă**" (1904). Cum spunea N. D. Cocea, „anul biruinţei sale literare" este 1910, când publică „**De la noi, la Cladova**", „**În pădurea Cotoşmanei**", „**Gloria Constantini**", „**Lângă apa Vodislavei**". Tendinţa moralizatoare a nuvelelor lui Gala Galaction urmăreşte **hybrisul**, care, prin sublimare, „eliberează" şi „purifică", determinând **catharsisul**. A lăsat în urmă un enorm „**Jurnal**", publicat postum în trei volume masive, între anii 1973 şi 1980.

Imaginea lumii lui Gala Galaction, supusă discret regulilor moralei creştine, respectă, în nuvela „**De la noi, la Cladova**", principiul **realităţii instinctuale**, întemeiată mai puţin pe raţiune. Natura, singura, este impersonală, o reflectare a acestei depărtate realităţi umane: „Se înserează. Şi seara cade grabnic, ca în luna lui noiemvrie, din cerul de oţel, peste pământul

biciuit de crivăț și peste Dunărea întărâtată și pustie.". Personajul principal, învăluit brusc de sentimentul misterios al dragostei, este popa Tonea, situat nu departe de această natură dezlănțuită, romantică, în acord cu starea lui sufletească: „Popa Tonea privește, din fereastră, malul pe care se zbat în vânt câțiva măceși, și mai departe, în hăul Dunării, apele ce se frământă și se izbesc și din larg se varsă către țărm, ca mii și mii de șerpi înotători, ținând deasupra apei, ager, creste albe, iar în urmă zvârcolind inele monstruoase.".

Legătura dintre om și divinitate o face textul „**Psaltirei**" citite de preot, prin gândurile inspirate de o transcendență abstractă: „Că iată întru fărădelegi m-am zămislit și în păcate m-a născut maica mea. Că iată adevărul ai iubit; cele nearătate și cele ascunse ale înțelepciunii Tale mi le-ai arătat mie. Stropi-mă-vei cu isop și mă voi curăți, spăla-mă-vei și mai mult decât neaua mă voi albi. Auzului meu vei da bucurie și veselie; bucura-se-vor oasele mele cele umilite...". Umilința omului rezultat din nașterea în păcat este profundă: omul este robul unei realități pe care singur și-a dorit-o, ascultând glasul diavolului în Grădina Paradisului, când a neglijat-o porunca divină de a nu se atinge de Pomul Cunoașterii Binelui și Răului.

Popa Tonea este un om profund religios: „Erau vremuri când psalmul acesta și toate cetirile bisericești răsunau în inima-i ca frumosul **Lumină lină**, în serile de priveghere. Dar unde este azi groaznica trezvie sufletească a vrednicului preot de astă-primăvară? Unde: dreapta pregătire și plecarea inimii cu care popa Tonea deschidea, în zori de zi, ușile bisericii, ca să înceapă cele premergătoare Sfintei Liturghii? Unde: răbufnirea preotului și liniștea creștinului?... **Ție unuia am greșit și rău înaintea ta am făcut!**".

Cu toate acestea, privirea preotului, proiectată în umbrele înserării, se îndreaptă, ca într-o poveste de dragoste eternă, spre „o casă mai răzleață" de peste Dunăre, de pe țărmul sârbesc, unde se află „jalea și taina inimii lui popa Tonea", dragostea mistuitoare pentru Borivoje, soția tânără a mai căruntului jupân Traico. De la virtuțile preoțești, preotul înclină spre „aceste duhovnicești mioare ale inimii prorocului". Ispita la care este supus omul îmbrăcat în haine de slujitor al Domnului este teribilă, redată printr-un monolog interior dramatic: „Mai e vorbă! tu, creștin plin de lepra iubirii stricăcioase și preot prins în laț de către diavolul, putea-vei să mai înveți pe cei fără de lege căile Domnului și să mai câștigi, ca mai-nainte, vreun suflet necredincios?". Ideea de părăsire a Domnului se remarcă și în simbolistica gesturilor, în acord cu starea crepusculară a naturii: „Totuși, fiindcă înspre apus mai atârnă de bolta cerului ca un policandru de nori galbeni, care nu mai luminează, ce e drept, decât într-o singură lumânare – luceafărul de seară – popa Tonea pune **Psaltirea** în raftul cărților și iese din casă, ca să vadă ce au mai făcut argații, prin curte și prin garduri.".

Popa Tonea este, în ultimă instanță, un om onest: el e „creștinul cu inima curată, preotul cel mai vrednic de pe plaiurile Mehedinților, liturghisitorul cel plin de evlavie și de înaltă conștiință". Iubirea lui este romantică, neașteptată, spectaculoasă, „neînstare să priceapă înfricoșatele datorii duhovnicești ale slujitorilor altarului." Credința sa este profundă, încât superstiția că acela care se va întâlni cu un preot va păți ceva rău se schimbă în sat. Popa Tonea este și un creștin cu un respect profund pentru actele strămoșești, pe care le repetă: el are o familie fericită, alcătuită din preoteasă și cinci copii.

Starea de criză morală, provocată de cel viclean, se ivește însă pe neașteptate, în prima duminică de după Paște: „Chiar atunci, intră în biserică jupân Traico, negustor bogat, om foarte cinstit și de cuvânt, sârb get-beget din Cladova sârbească." O înălțare sufletească este legată de apariția frumoasei Borivoje, nedispărând nici chiar în momentul în care se rostesc vorbele ritualice: „Ungă-se robul lui Dumnezeu Traico... Ungă-se roaba lui Dumnezeu... Cum te cheamă?". Imaginea femeii rămâne în mintea popei ca o icoană: „Brațul care înfăptuia semnul crucii apărea trandafiriu și plin, sub nourașii mânecii de borangic, ca farmecele lunii pline printre nourii de primăvară. Un pieptar negru-corb era sfâșiat în dreptul sânilor de o broderie roșie ca sângele – de niște capi de mac, ce se scuturau până la cingătoare. Borivoje purta o

rochie țesută în casă, scurtă și numai cute, iar în picioare cizme de marochin.“. Sârbul venise la popa Tonea pentru a-i cere un împrumut de o mie de franci, având asupra lui o taină mare.

Scriitorul insistă asupra portretelor celor trei personaje, prin detalii semnificative: soțul lui Borivoje este „căruntul și roșcovanul jupân Traico“, popa Tonea are o figură hieratică, iar Borivoje este îmbrăcată într-un „pieptar negru-corb... sfâșiat în dreptul sânilor de o broderie roșie ca sângele.“. Imaginea ținuturilor din zona Dunării ține de un simbolism al belșugului alimentar: „Jupân Traico adusese în barcă vreo câteva sticle cu vin de dincolo. Preoteasa, ca după Paște, mai avea un rând de cozonaci și câteva dulciuri. Vinul era gros ca untdelemnul și negru ca ochii Borivijei.“. Sârbul este mânat, în încercarea sa de a forma o familie, de vârstă, de trecerea rapidă a timpului: „– Bre, taică popo, viața este scurtă și, dacă nu e nici femeie, nici copil, banii nu aduc prea mare mângâiere.“. Popa Tonea este cuprins de un aer de tinerețe în momentul în care o vede pe Borivoje: „Deși acest vin sârbesc e minunat, deși, mulțumind lui Dumnezeu, nevasta și copiii îmi sunt sănătoși și casa mi-e tihnită, totuși credeam că am legat de mult, la gard, telegarii închipuirii tinerești.“.

Iubirea pe care o simte popa Tonea, din acea clipă, față de Borivoje este tulburătoare, „coup de foudre“, pentru că „într-un ceas s-au contopit două destine.“. La rândul ei, iubirea femeii față de Tonea este mărturisită, pe drumuri misterioase, de personaje enigmatice: „Într-o zi, popa Tonea s-a întâlnit pe drum cu o sârboaică bătrână, care i-a spus tainic, dar fără înconjur: «Borivoje se sfârșește de dragul tău! Ești tânăr și frumos ca starițul Iakint, din Kruședol, pe vremea mea... Nu fi mândru, c-o să-ți pară rău. Știi căsuța mea din Cladova, lângă dărâmăturile geamiei...»“.

Dragostea, astfel înfiripată și amplificată, sporește treptat: popa Tonea se simte atras de malul celălalt, tranzitat de Dușan, mesagerul, în fiecare seară. Realismul povestirii este surprins de alternanța dură dintre secvențele închipuite de dragoste ale preotului pentru frumoasa Borivoje și scena spovedaniei lui Simion, un țăran bătrân muribund: „Popa Tonea și-a luat epitrahilul și evhologiul, a intrat în odaia de onoare, unde erau icoanele și cutiuța de argint cu Sfintele, și cu închinăciune și cu metanii a ridicat-o dintr-o firidă tăinuită.“. Gala Galaction surprinde o corespondență deplină între starea naturii și tulburarea năvalnică a sufletului: „Întunericul nopții pătrundea încet-încet în sufletu-i, ca apele mării într-o corabie încercată multă vreme și în sfârșit străpunsă.“. Mânat de simțiri tulburi, de o chemare irepresibilă, părintele Tonea trece Dunărea haiducește, cu sufletul încercat de pronia divină: dincolo de misiunea declarată, preotul e conștient că se află în situația de a-și asigura „moartea duhovnicească.“. Luntrea cu care traversează fluviul, condusă de patru lopătari, cu Petar Dușan și soacra acestuia, pare a fi o corabie din vremuri ancestrale, plutind pe „această Dunăre, astăzi neagră și monstruoasă.“. Pentru știrea celorlalți, popa Tonea se află la Cladova pentru a lua de la Traico dobânda pentru împrumutul acordat.

Pe Borivoje o găsește într-o stare de intensă agitație, dată de o adâncă tulburare erotică: „Răsuflarea îi era neregulată, brațele agitate, și după clipitul banilor de aur de la gâtu-i se vedea cât de colo că, sub salba cu trei rânduri, pieptul, învelit numai cu salba, murea și învia, chinuit de o taină nebunească. În locul nevinovatelor răsuri de după Paște, atât de prospere și de fericite, obrajii Borivojei dădeau acum vederii niște trandafiri însângerați și smulși [...] Și adunându-și puterile și strângând împrejuru-i puținele veșminte de pe ea, Borivoje se ridică în picioare și înfățișă lui popa Tonea, cu un braț pe care alunecară și se ciocniră brățări de argint, o hârtie mototolită.“.

Popa Tonea se află într-o cumpănă decisivă: de o parte e munca sa, în slujba sfântă a lui Iisus Hristos, de cealaltă parte se situează Borivoje. Iubirea dintre cei doi stă sub semnul interdicției canonice, fiind incitată de diavol: „Gândește-te, Borivoje, că numai astfel de iubire poate fi între noi. Sunt preot, și tu ești măritată. Am soție și tu ai bărbat. Slujesc Sfânta Liturghie, și tu trăiești cu bărbatul tău... E păcat, Borivoje, păcat mare!“.

Pe drumul de întoarcere, preotul e cuprins de zbucium, de o teribilă tulburare: „Și i se părea că inima-i, în necoprinsa-i jale, dădea să iasă din coșul pieptului și, ca o pasăre cu aripă străpunsă, se zbătea, se ucidea; și ar fi voit să zboare, când spre Borivoje, când spre turlele bisericii, când de-a dreptul în fundul Dunării...“. Lupta din inima lui este sfâșietoare: de o parte e

Borivoje, „cu puteri de spaimă, cu brațe de omăt, și piept de trandafir și de jăratic", de partea cealaltă se află „datoria, onoarea, trecutul, credința căsătorească și preoțească".

După această întâlnire, Borivoje cade bolnavă, iubirea platonică dintre cei doi rămânând la fel de puternică, în ciuda trecerii timpului: „Între acestea, toamna trecu mai jalnic ca oricând. Revenind de la biserică, revenind de prin popor, cu evhologiul învelit în epitrahil, popa Tonea privea berzele și rândunelele cum se ridicau în stoluri, peste aburii Dunării, și cum o luau spre miazăzi, trecând tot spre casa Borivojei.".

Noaptea morții lui Borivoje se înscrie într-un orizont de profundă tulburare a naturii: „Dar nu avură vreme să-și mai dea cu părerea și să se corecteze, căci o toană neașteptată a crivățului plesni pe malul sârbesc și întărâtă lupii Dunării.". Natura este copleșită de stele strălucind pe cer, licărind, de „săgețile crivățului", de strigătele disperate ale celor de pe mal pentru aducerea unui popă: „Piere un suflet! (tâlcuiră cei din luntre)".

Vocația autentică a preotului, la auzul că un suflet se prăpădește, îl împinge la măsuri disperate, dar asupra lopătarilor se răsfrânge puterea lui Dumnezeu: „O credință fără margini și o putere suprafirească îi ridicară de la cele cu putință la cele miraculoase. Brațele lor, înarmate cu lopeți, străpunseră și biruiră vijelia. Cutremurați cu sfânt cutremur, ei pricepură că domnul este cu ei în barcă întocmai cum odinioară, cu Sfinții Apostoli, pe apele Tiberiadei. Minunea se întâmplă. Un val năprasnic luă barca în spinare și o slobozi ușor, pe țărm, într-un banc de nisip.".

Sufletul pierdut este chiar al Borivojei: alaiul de oameni, în frunte cu jupân Traico, nu poate face nimic pentru a împiedica trecerea ei în neant. Muribunda, ca o madonă cu privire serafică, se află la capătul puterilor: „Borivoje se agită sub lințoliul alb, brațele ei se împreunară în chip cucernic, ochii i se umplură de lacrimi.". Întâlnirea dintre cei doi are loc sub semnul dramaticului și al sublimului, pentru că iubirea lor s-a mărturisit doar în două întâlniri tainice. Roata destinului nu poate fi însă oprită: „În prima clipă, i-a venit preotului să se năruiască lângă patul cu pânze albe, și smulgându-și părul, să-și ceară iertare și să cheme înapoi – o, să cheme înapoi! ... înfruntatele și zguduitoarele frumuseți din iunie!". Părintele Tonea are convingerea că iubirea lor, interzisă în lumea reală, se va împlini pe alt tărâm: „Ne vom revedea! ne vom revedea negreșit! acolo unde iubirea va fi întru împărăția Sa, fără restrângeri, fără obstacole și fără lanțurile acestui corp întunecat!".

Tot tragismul poveștii de iubire se exprimă în cele câteva clipe dinaintea morții, când Borivoje își trăiește toată dragostea ce i se putuse oferi pe pământ: „Și ceea ce omenește nu fusese cu putință și ceea ce Borivoje dorise până la moarte, fără ca să se împlinească, se împlini sub condiția atotdivină și atotcurățitoare a religiei [...] Borivoje își puse capul pe pieptul sfâșiat al preotului creștin și în ceasu-i din urmă trăi, fără păcat, toată fericirea pe care ar fi putut să i-o dea, cu dobânzi atât de grele și de amare, iubirea pământească!". În ultimele clipe, în timpul rugăciunilor, sufletul lui Borivoje se eliberează de trupul slăbit de putere.

Finalul este învăluit de accente tragice: popa Tonea rămâne să cânte „Stâlp după Stâlp, cei patru Stâlpi – Cele Patru Evanghelii, Cele Patru Vecinice Cuvinte ale credinții noastre mai presus de pricepere și ale conduitei noastre mai presus de lumea aceasta.". (*H.S.*)

Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual

Ex. 19/ p. 206. Care sunt schimbările vizibile surprinse de Tonea pe chipul și în comportamentul Berivojei, la cea de-a treia întâlnire? Comentați paragraful: „Iar în locul nevinovatelor răsuri… după-amiază adâncă și tragică.".

La a treia întâlnire și ultima, Borivoje era „tot atât de frumoasă și aproape tot atât de plină, ca și în aprilie, ca și în iunie, dar viața și puterea sărmanei copile erau secerate [...], murea, fiindcă voia să moară, murea de iubire".

Borivoje ascultă de legile unui destin necruţător: moartea ei se produce din prea multă iubire. Personajul feminin trăieşte, exclusiv spiritual, o dragoste ideală, platonică, iar acest demonism erotic al existenţei, comparabil cu al Cezarei – „demonul dragostei“ eminescian, o consumă. Iubirea devine, în contextul nuvelei, un sentiment extrem de puternic, aflat într-o strânsă legătură cu moartea, în virtutea corelaţiei eterne dintre Eros şi Thanatos.

Borivoje devine „supusă“ destinului, fiind numai un instrument în mâna acestei puteri oculte, fără limite. De aceea, ea acceptă cu uşurinţă voluptatea trecerii în neființă, din suferinţă în dragoste. Popa are sufletul subjugat de o putere înrobitoare, de patima dragostei, de abia ascunsă. Pentru Borivoje, remediul pentru dragostea neîmplinită este chiar eliberarea din chingile trupului care nu reuşesc să-i susţină intensele combustii ale sufletului.

Ex. 24/ p. 207. De ce Borivoje moare **fericită** în timp ce popa Tonea varsă **râuri de lacrimi**?

Semnele dispariţiei lui Borivoje sunt prefigurate de semne materiale: apa ploii înseamnă regenerarea, renaşterea dintr-o stare de ataraxie generală, picăturile de rouă sunt mesagerii, îngerii trimişi de Dumnezeu pentru a lua sufletul unei fiinţe preaiubite. Borivoje scapă de chinul dragostei, intrând într-o altă realitate, în timp ce părintele Tonea rămâne încă despărţit de fiinţa iubită. (*H.S.*)

ADDENDA

Cornel Robu, 2000

„În drumul spre păcat, Plecarea Drozileii, O stea prin fereastra lui Manolaş ş.a., mai puţin împlinite, nu pot umbri reuşita deplină din **De la noi, la Cladova**: destinul cuplului Borivoje – popa Tonea, în care autorul însuşi va fi putut descoperi mai târziu tulburătoare valenţe premonitorii, rămâne o demonstraţie de forţă artistică, o probă de vitalitate estetică proprie unui scriitor capabil să «înghită», să «digere» şi să asimileze «teza» în doze fatale pentru alţii.“

Manualul CORINT 2

LIVIU REBREANU

Mărturisire

LIVIU REBREANU (1885-1944). Nuvelist, romancier, memorialist. Creator al romanului românesc modern. Se naşte în satul Târlişua, din judeţul Bistriţa-Năsăud, şi moare în comuna Valea Mare, din judeţul Argeş. Vine în vechiul regat în anul 1909 şi se stabileşte la Bucureşti, fiind reporter la ziare ale vremii şi cronicar teatral la revista **„Rampa“**, activitate susţinută mai târziu la revistele **„Scena“**, **„Ziua“**, **„Universul literar“**. Îşi începe activitatea literară cu schiţe şi nuvele, grupate în volumele **„Golanii“** (1916), **„Mărturisire“** (1916), **„Răfuiala“** (1919), un exerciţiu pregătitor pentru marile romane care urmează: **„Ion“** (1920), **„Pădurea spânzuraţilor“** (1922), **„Adam şi Eva“** (1925), **„Ciuleandra“** (1927), **„Crăişorul“** (1929), **„Răscoala“** (1932), **„Jar“** (1934), **„Gorila“** (1938), **„Amândoi“** (1940). **„Ion“** este un punct de referinţă în istoria romanului românesc, asupra căruia critica literară s-a fixat încă de la apariţia lui şi revine de fiecare dată când analizează calea pe care s-a înscris evoluţia prozei româneşti în secolul al XX-lea.

Textul **„Mărturisire“**, apărut în volumul **„Amalgam“** (1943), este un eseu pe tema iubirii, în stilul lui Garabet Ibrăileanu din volumul de cugetări **„Privind viaţa“**. Sentimentul iubirii este analizat în felurite ipostaze şi asocieri, încercându-se structurări ideatice şi evitarea unor clasificări şi exemplificări facile. Scriitorul respinge, în acest text dedicat viitoarei sale soţii, Fanny, elanurile declarative şi lipsite de substanţă, iubirile trecătoare, care dau monotonia şi plictiseala vieţii. Nu este de acord nici cu învinuirea inutilă, pentru absenţa iubirii adevărate, a femeilor, „care nu merită să fie iubite“.

Târziu, într-o clipă a adevărului, scriitorul ajunge la concluzia că iubirea este făcută pentru cei umili, pentru cei ce dăruiesc totul: „cei mândri nu vor putea iubi niciodată...“. Pentru cei mândri, dorinţele se pot împlini, „poftele lor poate vor fi mulţumite, da... dar, vai, iubirea n-au s-o cunoască niciodată.“ Sentimentul de iubire presupune „o supunere oarbă ca şi credinţa.“ De aceea, iubirea nu poate fi cunoscută de către „cei ambiţioşi, cei mândri, cei obraznici şi cei nerecunoscători“. Iubirea învinge graniţele timpului, face abstracţie de prezentul limitativ, trimite fiinţa umană către alte timpuri: „Dacă aş şti cânta din syrinx, te-aş duce într-o poiană scăldată în lumină de lună, într-o poiană unde încă nu s-a încuibat mândria omenească, şi ţi-aş şopti la ureche cântecul celor iubiţi. Atunci poate ai pricepe şi tu că iubirea nu cunoaşte ceea ce lumea numeşte «a fi iubit»“.

Iubirea poate avea, crede scriitorul, multe forme înşelătoare, dar numai una este cea autentică: „Te iubesc pentru că mă iubeşti; acesta e un schimb, dar nu e iubire. Te iubesc pentru că te iubesc, şi nimic mai mult; te iubesc numai pentru că te iubesc; aci începe iubirea. Îţi mulţumesc din suflet pentru că te iubesc: acesta e cântecul iubirii.“. Îndrăgostitul are un motiv special de iubire: „Omul îndrăgostit nu zice: te iubesc pentru că eşti oacheşă; nici: te iubesc pentru că eşti bună. Omul îndrăgostit zice: te iubesc cu toate că eşti oacheşă, cu toate că eşti bună, şi te-aş iubi chiar dacă ai fi blondă sau dacă ai fi rea.“.

Poezia pare să fi schimbat natura iubirii: „Poezia, zic unii, a falsificat iubirea. Poezia a făcut cântece, statui, versuri din sentimentul simplu şi firesc ce a fost odinioară iubirea, a făcut nebuni din oamenii care, şi altmintrelea, erau cam porniţi spre nebunie, a făcut gurmanzi din oamenii care până atunci erau înfometaţi.“. Scriitorul este însă de părere că „nu există poet, muzician, pictor sau sculptor mai mare ca un îndrăgostit. Pentru ca artistul să înţeleagă poezia cea mare a suferinţei trebuie mai întâi să fi fost îndrăgostit. Nu poeţii au făcut iubirea, ci iubirea a făcut pe poeţi! Iar eu, care citesc bucuros în stele şi-mi fac o plăcere dintru a aşterne pe hârtie slovă, pot să jur că în slovele noastre umile sunt scrise toate tainele de amor ale cerului înstelat. Cel care pricepe viaţa stelelor pricepe şi iubirea omenească!“.

Infidelitatea nu face parte din sentimentul de dragoste, iar trecutul nu contează pentru îndrăgostiţi, ci numai viitorul: „Iubirea nu-ţi cere socoteală de sărutările ce ai dat sau nu ai dat altora. Iubirea nu-ţi scormoneşte trecutul şi nu-ţi cercetează prezentul. Viitorul este nădejdea ei; viitorul este egoismul ei. Nădejdea cea deznădăjduită, mângâierea cea nemângâiată sunt balsamul ei, care e tot atât de dulce ca şi suferinţa, ca şi iubirea.“.

Sentimentul iubirii este sacru şi scriitorul foloseşte, pentru a releva această însuşire, o metaforă, „troiţa iubirii“, compusă din trei verbe, „a iubi“, „a suferi“, „a trăi“. Sărutările sunt absolut necesare în dragoste, ele alină „setea“, „dar lacrimile îţi trezesc în suflet doruri mari, istovitoare, pe care nu-ţi le pot alina nici sărutările“:

„Din ochi picură lacrimile, izvorul cel veşnic al iubirii; din iubire picură cântecul, poezia, frumosul, izvorul cel veşnic al lacrimilor.

O bobiţă de lacrimi, ce tremură sfioasă pe geana iubitei, e o comoară mai mare şi mai preţioasă decât sărutările şi îmbrăţişările tuturor femeilor din lume...

O, vanitas, vanitatum vanitas! zice profetul.

Toate suferinţele sunt deşarte! îţi şopteşte un glas dinlăuntru.

Sărutările, lacrimi, iubire: toate sunt deşertăciuni mari, nimicuri pline de durere...

Şi totuşi, pentru aceste nimicuri deşarte, pentru aceste deşertăciuni nepătrunse aş fi în stare acum să-mi dau tot ce am mai scump pe lume, aş fi în stare să-mi dau chiar viaţa...

Nu ştiu dacă e bine ceea ce fac sau e rău, dar simt că, dintre toate deşertăciunile lumeşti, am ales pe cea mai frumoasă, care e cea mai frumoasă fiindcă e cea mai deşartă din toate.“

Mărturisirea lirică din textul de mai sus este un amplu poem de dragoste adresat fiinţei iubite, poem în proză, vibrant, înălţător, mai puţin obişnuit între paginile scrise de Liviu Rebreanu. ***(H.S.)***

Cântarea Cântărilor

Poemul „**Cântarea Cântărilor**", atribuit regelui Solomon (secolul X î.Hr.), dar definitivat în scris în secolul IV î.Hr. şi inclus în „**Vechiul Testament**", este o capodoperă a literaturii vechi ebraice, plină de un lirism covârşitor, cu imagini artistice de o prospeţime de neegalat, care străbate veacurile. Redactat sub formă de ditiramb dionisiac, poemul e un dialog între regele Solomon şi iubita sa, păstoriţa Sulamita, sentimentul de dragoste, în deplină legătură cu elementele naturii, ajungând la o intensitate lirică neobişnuită.

Remarcabile sunt, în tot acest poem, **simplitatea limbajului**, formulele şi expresiile artistice desprinse din vorbirea obişnuită, profunzimea semantică a cuvintelor, care trimit la **iubirea pură**, găzduită de o **natură paradiziacă**, într-o **atmosferă calmă**, idilică, de linişte şi candoare. Plinătatea sentimentelor care copleşesc fiinţa îndrăgostită se traduce printr-o stare de perpetuă voioşie, de extaz declanşat de simpla apariţie a iubitului, percepută la modul fabulos, al gesturilor enorme: „Aud glasul preaiubitului meu! Iată-l că vine, sărind peste munţi, săltând pe dealuri". Comparaţiile sunt simple, din lumea pastorală, dar extrem de evocatoare: „Preaiubitul meu seamănă cu o căprioară sau cu puiul de cerboaică.". Formulele de adresare, repetate în **ritmuri incantatorii**, parcă de sublimă **vrajă erotică**, au candoarea rostirilor primordiale: „Preaiubitul meu vorbeşte şi-mi zice: Scoală-te, iubito, şi vino, frumoaso!". Muzica ascunsă a versurilor poartă o infinită bucurie a vieţii, desprinsă din întinderea nesfârşită a câmpurilor, din glasul duios al păsărilor, din rodul fructelor coapte, ele însele simbol al unui erotism panteic, universal: „Se arată florile pe câmp, a venit vremea cântării şi se aude glasul turturicii în câmpiile noastre./ Se pârguiesc roadele în smochin, şi viile înflorite îşi răspândesc mirosul. Scoală-te, iubito, şi vino, frumoaso.".

Chemările de dragoste, reciproce, sincere în simplitatea lor absolută, tind să învingă locurile în care se ascunde iubita, „crăpăturile stâncii", „scobiturile prăpăstiilor", sau marile depărtări în care se avântă iubitul: „Până la răcoarea zilei, şi până la lungirea umbrelor, întoarce-te!... Iubitule, sai ca o căprioară sau ca puiul de cerb, peste munţii ce ne despart.". (***Gh.S.***)

ADDENDA

Ovidiu Drimba, 1999

„Este cel mai senzual poem de dragoste, de o senzualitate luxuriantă şi lascivă uneori, dar de un lirism deosebit de puternic, sentimentul ajungând până la intensităţi delirante. [...] Tensiunea înaltă a sentimentului găseşte o expresie metaforică de un imens colorit local. În portretul metaforic pe care mireasa îl face mirelui, avalanşa de imagini e tot atât de impetuoasă; imaginile, gingaşe sau strălucitoare, aduc un puternic parfum de exotism."

MIHAIL SADOVEANU

Creanga de aur

MIHAIL SADOVEANU (1880-1961). S-a născut la Paşcani. Tatăl, Alexandru Sadoveanu, provenea dintr-o familie de olteni emigraţi pe vremea revoluţiei lui Tudor Vladimirescu. Mama era dintr-o familie de ţărani sărăciţi din Verşeni, pe apa Moldovei, nu departe de Fălticeni.

Urmează şcoala primară cu dascălul Busuioc, muntean de pe Tazlău, evocat în „**Domnu Trandafir**", care îi pune în mână abecedarul lui Creangă. Încă din liceu debuta, în revista umoristică bucureşteană „**Dracu**", cu schiţa „**Domnişoara din Fălticeni**", semnată „**Mihai din Paşcani**". În 1923, este ales membru al Academiei Române. Într-o carieră scriitoricească de aproape şaptezeci de ani, a scris peste o sută de cărţi. Se stinge din viaţă la 19 octombrie 1961.

Opera sa stă sub semnul realismului, dar, spre deosebire de Liviu Rebreanu, Mihail Sadoveanu păstrează un orizont mitic în care se proiectează faptele istorice şi marile evenimente ale vieţii umane. Povestirile sale au o infuzie discretă de lirism, vremurile de altădată dobândind valoarea unui eden terestru, în care elementele de ordin divin se îmbină cu puterile pământeşti. Oamenii locului, situaţi în epoci diferite, dintr-o Moldovă arhaică sau din timpuri mai apropiate, au aceeaşi percepţie magică a semnelor vremii, sunt buni războinici, au o bucătărie arhaică surprinzător de rafinată, elemente prin care se construieşte un univers edenic, unde libaţiile şi mesele îmbelşugate nu sunt decât un prolog pentru intrarea în spaţiul miraculos al poveştilor, pentru întâmplări nemaiauzite. În romanele istorice, Sadoveanu surprinde trei perioade distincte: vremea de aur a începuturilor etnice, propagate în timpul profan, din „**Creanga de aur**", (având titlul omonim operei lui James George Frazer, „**The Golden Bough**"); epoca eroică voievodală, a lui Ştefan cel Mare, în „**Fraţii Jderi**" (1935-1942); decăderea puterii voievodale, în „**Neamul Şoimăreştilor**" şi în „**Zodia Cancerului sau Vremea Ducăi-Vodă**". Adevărate paradisuri terestre se întâlnesc în descrierile de natură din „**Împărăţia apelor**" şi din „**Ţara de dincolo de negură**". „**Baltagul**" scoate la iveală o lume arhaică, în care dăinuie vechi mituri şi tradiţii, cum este cel al Marii Treceri sau al lui Isis şi Osiris.

Personajele lui Mihail Sadoveanu sunt situate departe de lume, trăind cel mai adesea în codri sau în împărăţia apelor, refuzând civilizaţia şi conducându-se după semne magice. Kesarion Breb, din „**Creanga de aur**", este viitorul Decheneu, al treizeci şi treilea, venit din inima munţilor să afle noua religie apărută la poalele lumii. Această „ruptură de realitatea citadină", o „falie în trecut", se realizează prin introducerea altor norme de conduită, prin respectarea legilor arhaice ale vieţii, cum este cea a găsirii vinovatului, în „**Baltagul**", sau a găsirii alesei de către împăratul Bizanţului în „**Creanga de aur**". În „**Ostrovul lupilor**" se poate regăsi un adevărat paradis vegetal, situat dincolo de realitatea unei civilizaţii apăsătoare, în timp ce, în „**Hanu Ancuţei**", imersia în timpul arhaic evocă o lume cu balauri metamorfozabili în fiinţe umane, cu bandiţi şi poveşti de dragoste sublime.

Romanul lui Sadoveanu cu cele mai profunde semnificaţii mitice este „**Creanga de aur**" (1933), „povestire filozofică", „scrisoare persană", roman istoric „absorbit în structura parabolei" (Nicolae Manolescu). Construită pe baza tehnicii „povestire în povestire", acţiunea romanului coboară în timp, până la anul 780 d.Hr., în vremea arhaică, a preoţilor păgâni rămaşi în inima munţilor de pe vremea dacilor, în locuri străvechi, la izvoarele Mureşului şi Oltului, în apropierea Munţilor Călimani. Aici, al treizeci şi doilea Decheneu, „prorocul cel bătrân", care stă în „muntele ascuns", ca şi magii eminescieni (din „**Strigoii**" şi „**Memento mori**", de pildă), oficiază încă, o dată la cinci sau la şapte ani, la solstiţiul de vară, în faţa poporului adunat la gura peşterii sale, ritualuri păgâne, le dă sfaturi de muncă şi de viaţă, îi îndeamnă la bună înţelegere între oameni, le interpretează visele şi îi vindecă de boli. Puterea sa se manifestă în sferă spirituală, iar oamenii rămân contaminaţi de un anumit elan mistic.

„Prorocul cel bătrân" continuă, în **peştera-templu**, în toposul sacru în care sălăşluieşte, iniţierea în tainele firii, încercând să deslușească sensurile noii religii apărute în lume, „legea nouă cătră care popoarele se îndreaptă", creştinismul. Pentru a înţelege noile semne ale lumii şi a se iniţia în credinţa cea nouă, Kesarion Breb, cel mai devotat şi mai vrednic discipol al magului, viitor al treizeci şi treilea Decheneu, este trimis, timp de şapte ani, la Memfis, în Egipt, pentru a-şi desăvârşi iniţierea spirituală, urmând să se oprească, pe drumul de întoarcere, la Bizanţ, în vestita împărăţie de la răsărit, pentru a confrunta învăţătura primită cu ştiinţa vieţii şi cu noua credinţă ivită în lume. Preotul cel bătrân este interesat „dacă popoarele lor sunt mai fericite şi dacă preoţii legii nouă au sporit c-un dram înţelepciunea".

Acţiunea propriu-zisă a romanului începe în luna mai a anului 787 d.Hr., când Kesarion Breb, însoţit de slujitorul său Constandin, se întoarce din Egipt şi se stabileşte pentru o vreme în Bizanţ, pentru a parcurge o nouă etapă de iniţiere, aceea de confruntare cu ispitele vieţii într-o lume a corupţiei, a păcatului şi a pierzaniei. Kesarion Breb, „monahul cel sprinten şi înalt", atrage atenţia prin ochii săi puternici, de o culoare intensă, prevestind ţării uranice. Eroul

poartă „strai alb încins cu colan subțire de argint, însă fără nici o altă podoabă", având în picioare „cnemide, iar mânicile hainelor erau largi ", și este însoțit de Constandin, „omul acela mare și pletos cu înfățișare de dulău ciobănesc". Slujitorul este un adevărat uriaș, din alte vremuri, „gata să rupă cu mâinile fălcile fiarelor ". În lumea învălmășită a Bizanțului, Kesarion Breb este admirat de multe femei, care „îl urmăreau cu mirare din pridvoare ori din unghiuri de ziduri, asemuind trufia lui cu a unui leu balan de Libia și dorind să-l audă vorbind și mângâind cu mâinile lui albe. Ele bănuiau la acest bărbat puternic o voce gravă și o mângâiere moale. Încercau să-i zâmbească, dar înghețau sub lovitura grea a ochiului lui verde, care trecea numai asupra lor, fără a le descoperi.".

Treptat, împrietenindu-se cu episcopul Platon de la Sakkoudion, un monah cuvios și înțelept, Breb pătrunde în tainele adânci ale împărăției conduse, cu intrigi și viclenie, de Vasilisa Irina. Platon îi dezvăluie lumea corupției din împărăția Bizanțului, asupra căreia acționează forțele „demonului zavistiei", al „lăcomiei de argint", al „nedreptății și silei", toate generând putreziciunea sufletească. Preotul dezvăluie caracteristicile lumii în care se mișcă, lipsite de orice valori morale: „Când ies dintr-un pustiu întru care slujesc, sufletul meu plânge.".

Fiu al lui Leu-Isaurianul, moștenitor al tronului, Constantin este un tânăr „înalt și frumos", dar necopt la minte, incapabil deocamdată de a conduce împărăția, pierzându-și timpul în „desfătarea cărnii", în „blestemății" și în orgii nesfârșite. Mama sa, Vasilisa Irina, admirată încă de supuși, vrea să-l scoată de sub influențe nefaste, care ar merge până la comploturi și acțiuni nesăbuite, și hotărăște să-i găsească drept mireasă o fată din popor, de origine modestă, dar cu însușiri deosebite, frumusețe, inocență, smerenie, înțelepciune. Alegerea miresei împărătești dobândește o simbolistică de basm, amintind de mitul Cenușăresei, transpus în atmosfera fabuloasă a unui Orient creștinat. Aflarea miresei hărăzite în chip legendar împăratului Constantin, ca în căutarea condurului Cenușăresei, se întinde la nesfârșit, într-o lume plină de ținuturi exotice și insolite: „A ajuns până la barbarii de dincolo de muntele Em și până la noroadele de la Carpați vestea-poveste că Împărăția caută soție pentru feciorul Vasilisei Irina, care va ajunge curând să fie singur vasilevs". Poveștile despre aceste locuri sunt spuse de „oameni cu plete zbârlite, mirosind a duhori și pulbere", care vorbesc despre palate situate între mări. Solii împărătești caută o doamnă a lumii, printre „boieri îmbrăcați cu blăni scumpe" și căutarea este plătită cu bani: „Cine nu poate răspunde primește un ban de aramă; cine răspunde primește un galbăn ș-un strai de mătasă.". Căutarea miresei se înscrie într-un scenariu fabulos: condurul trebuie să se potrivească unei fete, nu neapărat crescută în casele boierești, unde averea dusese la degenerare, la degradarea trupului și a spiritului.

Într-o astfel de misiune ajunge Kesarion Breb, trimis cu scrisoare din partea părintelui Platon la Filaret de la Amnia, bătrân cuvios care înțelege că răul nu poate fi stârpit prin vorbe, ci folosind fapta și filotimia. El trăiește în Amnia de patruzeci de ani, într-o sărăcie lucie, pentru că toată averea a dăruit-o, la „un semn al lui Dumnezeu", săracilor: „Cei mulți, săraci și proști, sunt sarea pământului; pe aceștia îi asupresc puterile lumii; mările, munții și râurile nu le-ar putea da cât se cuvine.". În casa lui Filaret o află Kesarion Breb pe nepoata acestuia, Maria, fata ideală, cea căutată, viitoarea împărăteasă, căreia condurul i se potrivește de minune. Austerul personaj este însă învins, pentru prima dată în viață, de privirea fermecătoare și curată a fetei de șaisprezece ani. Ca și în cazul lui Tristan și al Isoldei, fără nici o poțiune magică însă, mesagerul se îndrăgostește de cea hărăzită a deveni împărăteasă. El trece, acum, după **inițierea sacră**, ezoterică la apele Nilului și aceea **profană** din lumea Bizanțului, în cea de-a treia etapă de inițiere, cea **erotică**, proba cea mai grea, în fața căreia, pentru o clipă, „inima lui de pulbere îl umili, primind lovitura unei clipe, singură în veșnicie și nemuritoare". „**Creanga de aur**" devine, astfel, **romanul unei iubiri imposibile**, povară deopotrivă pentru ambele personaje, Maria de la Amnia fiind predestinată nefericirii ca împărăteasă, iar Kesarion Breb jurământului sacru de continuator al religiei sale strămoșești.

Maria își trăiește, pentru moment, clipa măreață a alegerii ca mireasă împărătească. Ritualul examinării și alegerii fetelor, cu tot fastul lumii orientale, are loc la palatul Hieria, pe țărmul asiatic al Bosforului, copilele fiind primite într-o sală mozaicată, cu semnele împărătești. Aleasă ca soție este „nepoata cuviosului bătrân de la Amnia", iar fala este mare, ca a oricărui împărat bizantin: „Bărcile împărătești, așternute cu covoare și purpuri, aduseră de la Hieria la Augusteon pe fecioare. Intrând în grădinile cele mai dinăuntru, trecuseră una câte una între hadâmbi, și între muți, pe sub platani și chiparoși, suind trepte într-un cerdac încununat de flori. Acolo, la fereastra deschisă, după o perdea de apă care curgea de sus, Împărăteasa cu feciorul ei stăteau privind, judecând trupurile, obrazurile și umbletul. Cu adâncă închinăciune, Stavrikie atrase luare-aminte slăvitei Vasilise că se apropie acea al cărei chip l-a vădit Maica Domnului, în visul preasfințitului Platon. Era prin urmare un dar al cerului. Era o armonie mlădioasă. Era un cântec al mersului. Erau ochi plini de adâncimea plăcerilor. Constantin cunoscu și el că aceasta trebuie să fie aleasa și o dori numaidecât, ca pe o jucărie.".

Destinul „împărătiței" Maria este unul nefericit. În ciuda calităților desăvârșite, Maria a fost aleasă totuși din rațiuni de stat, ca să asigure unitatea imperiului și să-l aducă pe calea cea bună pe imaturul Constantin, lucru ce nu se împlinește. Peste puțin timp, acesta își reia vechile obiceiuri, intră în comploturi și organizează lovituri de stat, își exilează mama și își mutilează unchii prin scoaterea ochilor și tăierea limbii, pentru a nu mai râvni la domnie. Pe Maria o înlocuiește cu altă „împărăteasă", o repudiază și o călugărește cu forța, fără a-i da măcar voie să participe la înmormântarea bunicii sale, înțeleapta Teosva. I se permite, totuși, în cele din urmă, să-și ia rămas bun de la bunicul ei, Filemon, aflat și el pe patul de moarte, prilej cu care Maria îl vede pentru ultima dată pe Kesarion Breb. Este momentul în care cei doi își mărturisesc dragostea, rămasă în ipostază pură, spirituală: „Iată, ne vom despărți. Se va desface și amăgirea care se numește trup. Dar ceea ce e între noi acum, lămurit în foc, e o creangă de aur, ce va luci în sine, în afară de timp.". Iubirea dintre cei doi se transformă astfel într-o poveste de dragoste eternă, dincolo de „amăgirea ce se numește trup", reprezentată simbolic de atemporalitatea „crengii de aur".

După trecerea celor trei trepte inițiatice, sacră, profană și erotică, deci după cunoașterea lumii în tainele ei cele mai adânci, Kesarion se întoarce la „muntele ascuns", pentru a da socoteală de învățătura primită despre noua religie și a-și lua în primire destinul de al treizeci și treilea Decheneu: „După cum mi-a fost porunca, am cercetat pe rând toate locurile cetății, de la palat până la colibe. La acestea din urmă numai am cunoscut lacrimile fără nici un amestec de răutate… Căci acolo unde s-au adunat bunurile și puterea, stau demonii lăcomiei, ai zavistiei, ai minciunii. Acolo oamenii se pleacă legii împăratului și legii lui Dumnezeu, însă cu viclenie, alcătuindu-și dobândă pentru pofte și patimi". Religia cea nouă este simțită de „prorocul cel bătrân" ca o prelungire a celei vechi, omul percepând însă altfel divinitatea: „Mi-ați vorbit de legea nouă către care noroadele se îndreaptă, dar sub cuvintele ei proaspete, eu văd aceleași semne vechi, căci Domnul Dumnezeu are o mie de nume și o mie de forme. Noi putem rămâne aici până la sfârșitul timpului; iar preoților noștri, cărora li se cer alte vorbe pentru același lucru, le dăm sfat să se plece stăpânirii. Slujesc pe același Dumnezeu.". Unitatea religiilor este astfel un fapt demonstrat, pentru că adevărul absolut este unul singur: „Adevărul e unul, ca și Soarele. Cum fiecare din noi e susceptibil de a primi din el numai o parte, nimeni nu poate fi în posesia adevărului absolut, nimeni nu-i în eroarea absolută.". (***Gh.S.***)

ADDENDA

Nicolae Manolescu, 1976

„**Creanga de aur** este și cartea inițierii lui Kesarion Breb, trimis de părintele lui spiritual în lume, precum Alioșa Karamazov de starețul Zosima. Sunt, de fapt, trei inițieri oarecum deosebite: în filosofia Egiptului, în politica Bizanțului și în iubire. Cei șapte ani petrecuți la Memfis nu sunt relatați în carte. Ei reprezintă latura teoretică a inițierii: învățarea esențelor, a legii ascunse în lucruri, a Cărții.

Magul îi ceruse însă ucenicului său să petreacă următorii ani în Bizanț, ca să aplice la realitate ce a învățat, verificându-și în practică înțelepciunea. În fond: ca să pună fața-n față Cartea și Viața. Kesarion Breb călătorește, privește, stă de vorbă cu oamenii, le citește pe chip firea și gândurile, dezleagă șaradele sofiștilor, uimind pe toți cu sagacitatea spiritului. [...] Dar pentru ca inițierea lui Breb să fie deplină, el nu poate rămâne un simplu spectator al spectacolului lumii: trebuie să participe la el. Asumându-și rolul aducerii Mariei de la Amnia la Augusteon, el trece proba cea mai dificilă. Pe bună dreptate s-a observat aici motivul Cenușăresei căreia i se potrivește condurul împărătesc: mesagerul se îndrăgostește de Cenușăreasă. Iubirea e, pentru Kesarion Breb, cea mai dureroasă treaptă a inițierii."

Manualul CORINT 1

LUCIAN BLAGA

Vara Sfântului Mihai (8 noemvrie)

Lirica târzie a lui Lucian Blaga păstrează liniile generale ale universului său poetic, panta descendentă pe care se înscrie eul, într-o vârstă a declinului, a toamnei, a trecerii tot mai discrete printre lucrurile lumii. Energiile vitale, dezlănțuite odinioară, acum se convertesc în atitudini contemplative, în gesturi reflexive ale gândului întors către origini, într-o poezie a versului șoptit, potențat de sentimente profunde. Poetul întârzie intrarea în toamna vârstei, prin recuperarea în spațiul interior a marilor orizonturi lirice, a simbolurilor esențiale ale lumii prin care a trecut.

Vârsta cea nouă este, cum sugerează și titlul, o „vară de noemvrie", de un nou vitalism, pus sub semnul iubirii, ponderat și reflexiv, recuperator, care construiește peisaje interioare calme, armonizând uneori contrarii, apropiind simboluri antinomice: „Iubito-mbogățește-ți cântărețul,/ mută-mi cu mâna ta în suflet lacul,/ și ce mai vezi, văpaia și, înghețul,/ dumbrava, cerbii, trestia și veacul.". Iubirea, nestinsă odată cu trecerea anilor, substituie acum „arderea", focul solar, impulsul necesar continuării combustiei lirice: „Cum stăm în fața toamnei, muți,/ sporește-mi inima c-o ardere, c-un gând,/ Solar e tâlcul ce tu știi oricând/ atâtor lucruri să-mprumuți.".

În fața unor praguri inevitabile ale „marii treceri" („Că ești cuvânt, că ești pământ"), poetul are nevoie, în continuare, de imersia în spațiul imaginar al poeziei, de dulcea amăgire a rostirii lirice, de haina de cuvinte pe care și-o oferă sieși și lumii: „O, lumea, dacă nu-i o amăgire,/ ne este un senin veșmânt./ Că ești cuvânt, că ești pământ,/ nu te dezbraci de ea nicicând." Își prefigurează astfel un nou sălaș, etern, într-o lume „albastră", a azurului înalt, transcendent, potențat de aspirații solare, o lume veșnic tânără, ce îmbină, sub semnul iubirii, „vara sângelui" și „vraja basmului": „O, lumea e albastră haină,/ în care ne cuprindem, strânși în taină,/ ca vara sângelui să nu se piardă,/ ca vraja basmului mereu să ardă." (***H.S.***)

Manualul CORINT 1

TUDOR ARGHEZI

Dragoste târzie

Poemul face parte din volumul „**Cadențe**" (1964), care, alături de „**Frunze**" (1961), „**Poeme noi**" (1963), „**Silabe**" (1965), „**Ritmuri**" (1966), „**Noaptea**" (1967), dă expresie unei noi vitalități lirice în creația poetului. „**Dragoste târzie**" se înscrie într-o altă dimensiune a erosului arghezian, ale cărui elanuri, cu firești reminiscențe juvenile, se tempereaza prin reflexele mai grave ale unei înțelepciuni dobândite odată cu trecerea anilor. Poetul nu-și părăsește vechile teme de meditație lirică, ci doar înregistrează acele mutații datorate curgerii inexorabile a timpului, cu urmări vizibile asupra ființei ajunse la vârsta senectuții.

„Dragoste târzie" este o **poezie a ispitirii**, a unei dulci şi întârziate agresiuni de gesturi, de forme şi de patimi asupra simţurilor aflate în adormită aşteptare: „Da, te-aş iubi cum mă iubeşti şi tu./ Inim-ar spune da, cugetul nu./ Te-ai aşteptat vâlvoarea să mă ia/ Şi să mă ardă în dogoarea ta,/ De unde te-ai ivit să mă-mpresori/ Cu-atâtea stele şi cu-atâţi fiori?/ Nu ţi-ai dat seama, şi de-abia/ Vedeam şi eu că ai putea/ Să fii copila méa.". Deşi pune în balanţă, între da şi nu, neaşteptata perspectivă ce se deschide trăirii erotice, înclinând către o decizie morală, către un trist triumf al vârstei înţelepte, poetul lasă totuşi frâu liber imaginilor plastice, de puternică sugestie senzuală a rătăcirii simţurilor, cu toate consecinţele posibile: „Simţirea dragostei, ades nebună,/ Răzleţele streine le-mpreună,/ Şi vârstele le face deopotrivă./ Femeie pătimaşă, aprinsă, uscăţivă,/ Eşti tânără, trufaşe şi frumoasă./ Mă vrei al tău şi-atât, şi nu-ţi mai pasă/ De toţi ai tăi, de toţi ai mei/ Jertfiţi unei femei./ Ai vrut să te desfaci dintre dantele,/ Să mi te dai ca versurilor mele./ Beţia te prinsese de o dată,/ Şi vreai să fii a mea detot şi toată".

Pentru o clipă, iubirea pare capabilă să reunească vârstele, să anuleze efectele trecerii timpului, dar iluzia se spulberă, raţiunea venind să umple cu justificări plăcerile pierdute, interzise: „Şi te-am făcut să suferi, ştiu,/ În ce aveai în tine mai zvâcnit şi viu./ M-am prefăcut că nu-nţeleg,/ Ca să rămâi ce eşti, şi eu întreg,/ Şi te-am jignit cu voie, să mă ierţi./ Poţi să blestemi şi să mă cerţi,/ Din depărtarea care îţi ascunde,/ Cu plânşii ochi, şi coapsele rotunde.".

Sugestii de răspunsuri la exerciţii din manual

Ex. 3/ p. 199. Realizaţi portretul femeii ispititoare, conturat îndeosebi cu ajutorul epitetelor ornante şi aspectual-morale; identificaţi-le şi comentaţi polisemia lor.

Arghezi păstrează, şi în ultimele volume de versuri, expresivitatea bogată a cuvântului, puterea de a da contur extrem de plastic portretelor, aici imaginii femeii ispititoare, care, într-o puternică dezlănţuire a simţurilor, îşi pune în valoare întreaga feminitate. În „vâlvoarea" dragostei, ea însăşi devine „dogoare", foc ce arde împrejmuitor, revărsând, în dulcea ei agresiune, lumina înaltă a stelelor şi fiorii adânci ai sufletului răvăşit de patimă. Femeia din **„Dragoste târzie"** are toate atributele ideale ale senzualităţii ameţitoare, e „pătimaşă, aprinsă", „tânără, trufaşe şi frumoasă". În plus, prelungeşte în închipuirea poetului un sublim **ritual al dezbrăcării**, vrând să se desfacă din dantele, cuprinsă de beţia simţurilor, uitând de „pravile", de legi, dând curs singurei chemări a fiinţei îndrăgostite, ceea ce are în suflet „mai zvâcnit şi viu", rămânând totuşi departe, pe marginea retinei poetului, „cu plânşii ochi, şi coapsele rotunde". (***Gh.S.***)

ADDENDA

Eugen Simion, 1976

„Când un poet trecut de 70 de ani scrie despre dragoste, e aproape sigur că poemele lui sunt nişte delicate reflecţii. Poeziile erotice ale lui Arghezi sunt, cu puţine excepţii, poezii de *sentiment*, el scrie la vârsta patriarhilor versurile pe care ar fi trebuit să le scrie când era tânăr. [...] Intervine în această explozie întârziată a simţurilor şi frâna morală (**Dragoste târzie**, vol. **Cadenţe**). Tulburată pentru o clipă de o patimă străină, pacea căminului reintră în drepturile ei. Înţelepciunea triumfă, dar cu tristeţe, asupra sentimentului."

PARTICULARITĂŢILE MORFOLOGICE ALE COMUNICĂRII

Corectitudinea comunicării orale şi scrise depinde şi de folosirea corectă a regulilor ortoepice, ortografice şi de punctuaţie. Acestea au fost explicate şi însuşite în clasele gimnaziale, la predarea fiecărei părţi de vorbire.

Să ne amintim!

SUBSTANTIVUL

Substantivele pun probleme de ortografie şi de ortoepie, între care cele mai des întâlnite sunt privitoare la scrierea substantivelor masculine la nominativ-acuzativ plural cu articol hotărât şi la formarea genitiv-dativului singular cu articol hotărât la substantivele feminine.

Substantivele masculine obţin la forma de nominativ-acuzativ plural cu articol hotărât o silabă în plus şi un *i* în plus: *e-levi, e-le-vii* (primul este desinenţă de plural şi al doilea articol hotărât); *co-pil, co-pii, co-pi-ii* (primul *i* face parte din radical, al doilea *i* este desinenţă de plural, iar al treilea este articol hotărât).

Substantivele masculine cu radicalul terminat în *r* sau *l* precedate de o consoană obţin la nominativ-acuzativ cu articol hotărât un *i* în plus, dar nu şi o silabă în plus: *co-dri, co-drii, mul-ti-pli, mul-ti-plii*.

La substantivele feminine, genitiv-dativul singular cu articol hotărât se formează de la nominativul plural nearticulat, la care se adaugă articolul hotărât *i*: *casei, mesei, lunii, gâştei, scânteii* etc.

Excepţie de la această regulă fac substantivele feminine terminate în hiatul *i-e*: *poezie, istorie, vie*, şi cele defective de plural: *foame, sete, fasole*. În aceste cazuri, articolul hotărât *i* se adaugă la forma de singular: *poeziei, istoriei, viei, foamei, setei, fasolei*.

Nu se încadrează pe deplin la această excepţie substantivele *ceară* şi *miere*, care, deşi sunt defective de plural, au formele *cerii* şi *mierii*. De asemenea, *ceaţă*, deşi are pluralul *ceţuri*, formează genitiv-dativul *ceţii*.

ADJECTIVUL

La adjectiv, greşeli în comunicare se înregistrează de regulă în folosirea adjectivelor care nu au grade de comparaţie. Motivarea folosirii la forma de pozitiv constă în faptul că:

a) sunt adjective neologice provenite din **comparative latineşti**: *anterior* („aşezat în partea dinainte"), *exterior* („aşezat în afară"), *inferior* („aflat dedesubt, mai jos"), *superior* („aflat deasupra, mai sus") sau din **superlative din limba latină**: *extrem* („foarte mare, exagerat"), *optim* („cel mai bun, foarte bun"), *suprem* („cel mai de sus, foarte sus"), *ultim* („cel mai din urmă");

b) exprimă însuşiri având caracter absolut, adică însuşiri care, prin natura lor, nu permit comparaţia: *complet, gigantic, viu, mort, general, perfect, principal, întreg, unic* etc.

NUMERALUL

Având o diversitate mare de forme, numeralele cardinale ridică numeroase probleme de ortografie, ortoepie şi de ordin morfologic. Astfel, se pot întâlni pronunţii greşite pentru unele

numerale: *șepte, șăpti; cinsprezece, șaptisprezece, optisprezece*, nerespectându-se forma corectă a numeralelor simple din care sunt compuse; *paișpe, cinșpe* etc. Sunt considerate corecte formele *paisprezece, șaisprezece, șaizeci* (în loc de *patrusprezece, șasesprezece, șasezeci*), întrucât în limbă există tendința generală de a se scurta cuvintele, aceste forme fiind favorizate și de analogia cu numeralele învecinate, la care primul termen este monosilabic: *treisprezece, cincisprezece, cincizeci.*

Numeralele cardinale pot fi însoțite de articolul demonstrativ (adjectival) *cel, cea, cei, cele*: *Cei trei* porniră mai departe. Acest fapt permite flexiunea cazuală pentru genitiv și dativ: *celor trei, celor cinci*. Este de menționat că numai numeralul *unu(l), una* are flexiune sintetică pentru aceste cazuri, cu desinențele specifice **-ui** și **-ei**: *unui, unei*: Cumpărarea *a trei* cărți, *a unui* stilou și *a unei* serviete nu m-a costat mult. Raporturile de genitiv-dativ se mai pot exprima și cu ajutorul prepozițiilor **a** și **la** (în limbajul popular): Venirea *a trei* prieteni m-a scos din încurcătură. Dau drumul *la zece* dintre ei.

Când însoțesc substantivele, numeralele cardinale se prezintă în următoarele situații:

a) de la *unu* la *nouăsprezece* (iar la numere mai mari având în vedere numai cercul zecilor și al unităților) se alătură direct substantivului: *cinci* elevi, *șaptesprezece* creioane, *o sută doisprezece* candidați;

b) de la *douăzeci* înainte, numeralele se leagă prin prepoziția **de** de substantivele pe care le însoțesc: *treizeci de elevi, trei sute patruzeci și șapte de candidați,* substantivul devenind atributul numeralului.

Când numeralele *unu* și *doi* și compusele lor însoțesc substantive care denumesc lunile, exprimând deci data, *unu* se folosește cu formă de masculin, iar în al doilea caz se utilizează forma de feminin*: întâi aprilie, două mai, douăzeci și două august, treizeci și unu octombrie*.

PRONUMELE

Sub aspect ortografic, probleme mai deosebite ridică, în cazul formelor neaccentuate ale pronumelor personale și reflexive, scrierea grupului verb-pronume și pronume-pronume: *m-așteaptă, v-admiră, adu-l încoace, ducându-l.*

Adjectivul pronominal de întărire produce numeroase greșeli și dezacorduri în vorbire, acestea putând fi evitate printr-un acord corect în persoană, gen, număr și caz cu pronumele sau cu substantivul determinat: *mamei înseși; vouă însevă, fetelor* etc.

VERBUL

Între altele, probleme de ortografie și de ortoepie se înregistrează la:

a) verbele de conjugarea I, *a crea, a recrea, a situa, a agrea*, care urmează modelul de conjugare al verbului *a lucra*, adică la radicalul verbului se adaugă terminațiile acestuia:

lucr-, cre-, situ-, agre- + -ez, -ezi, -ează, -ăm, -ați, -ează (creez, creezi, creează, creăm, creați, creează etc); la fel se explică și forma de gerunziu: la radical se adaugă sufixul de gerunziu *-ând* (nu *-ind*): *creând, situând, agreând*;

b) verbele de conjugarea I cu tema în *-i, a apropia, a împrăștia, a sfâșia* etc., se scriu la persoanele I și a II-a singular cu doi *i: eu mă apropii, tu te apropii, împrăștii* etc.;

c) verbul *a scrie*, de conjugarea a III-a, primește la persoana a II-a singular desinența *-i*, adăugată la radicalul *scri-: scrii*;

d) verbele de conjugarea a IV-a cu tema terminată în *-n-, a veni, a preveni, a reveni, a ține*, pierd la persoana a II-a singular consoana *n* și se scriu cu doi *i: vii, revii, previi, ții* (primul *i* aparține radicalului, iar al doilea *i* este desinență de persoana a II-a singular);

ADVERBUL

Erori din punct de vedere ortografic se produc la adverb, de regulă, în scrierea adverbelor compuse: *odată, altădată, demult, altfel, deodată* etc. (***Gh.S.***)

FAMILIA

Familia, ca nucleu social, înregistrează o evoluție continuă, existând în forme diferite de-a lungul istoriei. În vechime, se înregistrează o perioadă matriarhală și una patriarhală, precedată de o fază a poligamiei aleatoare, în epoca traiului în peșteri. Perioada matriarhală culminează cu apariția culturilor zeițelor feminine, simboluri ale fertilității, de tipul lui Venus din Willendorf. Perioada patriarhală semnifică începutul dominației masculine, bărbatul reprezentând puterea dominantă, în special militară.

Reglementarea situației familiei, prin cutume sau prin legi scrise, este una dintre cele mai vechi preocupări ale comunităților umane. La toate popoarele vechi se întâlnesc reguli privind împrejurări dintre cele mai diverse. Celții, de pildă, aveau o situație aparte a familiei: femeia celtă avea dreptul de a-și alege singură soțul. La gali, fiecare dintre soți trebuia să contribuie cu mijloace proprii la formarea averii. La celții irlandezi, existau zece forme de căsătorie: primele trei erau obișnuite și difereau între ele prin raportul care exista între diferitele averi, celelalte includeau răpirea, căsătoria în secret, fără consimțământul părinților. Dacă soțul era ucis, despăgubirea provenind de la ucigaș revenea familiei soțului; dacă femeia rămânea văduvă, soția primea zestrea înapoi. Căsătoria se realiza pe seama unui drept contractual. Drepturile pe care le avea fiecare dintre soți depindeau de avere, ei fiind egali în momentul în care averea lor era egală. În Galia, divorțul se obținea dacă bărbatul comisese un adulter sau dacă femeia săvârșise acte de injurii de o mare gravitate la adresa bărbatului. Poligamia era o practică de formă, la fel „căsătoria de probă"; femeia obținea bunurile familiei dacă nu avea frați, iar unele femei aveau dreptul la funcții înalte, de profetese, de amazoane, de educatoare ale tinerilor. Procedeul adopției (**fosterage**) s-a păstrat la celți până în secolul al XVIII-lea: copilul era adoptat de rude sau de străini, crescut până la vârsta de 17 ani, când avea dreptul de a se căsători.

În perioada veche, tradițională a Romei, ritualul de căsătorie era urmat cu strictețe. Logodnica se îmbrăca respectând detalii precise: părul acesteia era strâns într-un fileu roșu; în jurul corpului purta o tunică fără tiv, **tunica recta**, apoi, pe deasupra, o haină, **palla**, de culoarea șofranului, în picioare sandale de aceeași culoare, la gât un colier de metal, pe cap, șase suluri artificiale cu bentițe, **seni crines**. Contractul de căsătorie avea loc după sacrificii de animale făcute zeilor, iar apoi intervenea **augurul**, în prezența a zece martori. În vremea imperiului, are loc procesul de slăbire a puterii paterne: **patria potestas**, puterea deplină a tatălui asupra copiilor lui, devine desuetă și la fel puterea asupra soției, care până atunci era tratată ca una dintre fiicele sale (**loco filiae**). Tatăl familiei nu mai putea abandona copiii, prin vânzarea lor ca sclavi, iar pe vremea lui Hadrian un tată este pedepsit cu deportarea pentru că și-ar fi ucis fiul în timpul unei vânători. Tot acum, femeile nu mai au nevoie de tutore nici pentru a-și redacta testamentul, iar căsătoriile se fac prin consimțământul familiei. Emanciparea femeii din perioada imperiului nu se compară cu feminismul din zilele de azi; totuși e citat cazul Arriei, căsătorită cu senatorul Caecina Paetus, care își salvează soțul de la moarte, ascunzându-i moartea fiului. Devotamentul matroanelor romane merge până la gesturi supreme, sublime: Plinius cel Tânăr, pe când se plimba pe lacul Como, aude povestea unei soții care se aruncă în lac, pentru că îi fusese confirmat faptul că soțul suferă de un ulcer incurabil.

La germani, căsătoria se desfășura după reguli strict controlate: Tacitus afirmă că „la dânșii căsătoriile sunt aspre și în nici o altă privință n-ai putea să lauzi mai mult năravurile lor.

Căci aproape numai ei dintre barbari se mulțumesc cu o singură femeie". La fel, „bărbăția" începea târziu, după cum afirmă Tacitus: „Dragostea tinerilor târziu începe și de aceea bărbăția lor nu se istovește." Tânărul începea viața de militar de la vârsta de cincisprezece ani, iar la căsătorie soția îi dădea un rând de arme. Bunurile după căsătorie erau administrate împreună, dar, la desfacerea ei, se împărțeau fiecăreia dintre familiile celor doi soți. Femeile puteau îndeplini atribuții militare, dar niciodată nu jucau un rol politic în viața tribului.

În cadrul civilizației bizantine, băieții se puteau căsători la vârsta de 14 ani, iar fetele la vârsta de 12 ani. Alegerea soțului sau a soției era stabilită de către părinți. În Bizanț, o căsătorie legală presupunea o ceremonie religioasă strictă, executată în biserică. Apoi soții erau duși acasă de o mulțime de nuntași, toți îmbrăcați în alb, iar la casa mirelui avea loc „dansul tămâierii". Femeile nu se bucurau de prea multă libertate: ele nu aveau dreptul la educație intelectuală și erau păzite de eunuci în gineceele lor. Funeraliile aveau relicve păgâne: bocitoarele de profesie participau la riturile mortuare, iar fiecare participant la acest proces trebuia să îl sărute pe mort. Femeile bogate erau înmormântate în sarcofage cu porfire și rubine. După G. Walter, „copiii nelegitimi erau practic recunoscuți la fel ca ai soților oficial căsătoriți".

În vremea feudalismului, în majoritatea statelor europene se tinde să se egalizeze drepturile celor doi membri ai familiei, dar, cum spune M. Guidetti, „Bărbatul rămânea în continuare **caput mulieris**, femeia nu putea exercita o funcție legată de Biserică, nici chiar aceea de a boteza. Vrând-nevrând, opinia Bisericii era că păcatul a apărut în lume datorită Evei...". Femeia putea fi proprietara unei feude, de aceea putea participa la întrunirile feudatarilor. În Anglia, era egală cu bărbatul până la căsătorie, când o parte din drepturi erau preluate de bărbat, deși femeia îndeplinea o funcție socială destul de importantă. După ce se căsătoreau, femeile din oraș lucrau alături de soții lor și erau rare meseriile la care nu puteau participa. Cele mai frecvente meserii la care se angajau femeile erau de mănușari, cizmari, țesători, fierari, argintari, băcani.

Epoca modernă, a societății industriale, dezvoltă noi relații de familie și de integrare a acesteia în societate. Egalitatea dintre soți și a drepturilor sociale și politice ale femeii sunt realități consfințite de constituțiile statelor, iar integrarea și afirmarea profesională a femeii nu cunoaște restricții din punct de vedere legal. Alvin Toffler, în **„Al Treilea Val"**, consemnează faptul că în societatea postindustrială de astăzi se trece de la familia lărgită, care locuiește toată în același loc-rezidență, la familia de tip nuclear, alcătuită din soț, soție și de regulă doi copii. În pragul informatizării accelerate a societății, numai 7 la sută dintre americani mai respectă acest model, fiindcă fiii părăsesc repede căminul familial, pentru a studia sau a se angaja la alte firme. Pentru a se menține familia nucleară, de obicei săracă, tinerii trebuie plătiți puțin, spune Alvin Toffler, spre a se menține dependența de spațiul familial. Din categoria celor care nu respectă conceptul de familie nucleară fac parte și celibatarii, care numai între 1970-1978, și-au triplat numărul. În condițiile unei dinamici sociale accentuate, este de așteptat ca în viitorul previzibil familia să înregistreze noi mutații. (***H.S.***)

Familia ca temă literară

Familia reprezintă o temă literară încă din cele mai vechi timpuri. Epopeile homerice, **„Iliada"** și **„Odiseea"**, au ca sâmbure al intrigii destămarea unei familii, ruperea unui echilibru matrimonial, considerat în vechime sacru, răpirea Elenei de către Paris, eveniment ce a determinat războiul troian. Mitologiile prezintă familii de zei, iar cartea fundamentală a religiei creștine, **„Biblia"**, așază într-un orizont de sacralitate familia patriarhală, din care se naște la momentul potrivit Mântuitorul.

Asupra familiei patriarhale și-au concentrat atenția, de asemenea, mari scriitori ai lumii. Un roman-fluviu, construit pe scenariul întâmplărilor biblice, este **„Iosif și frații săi"**, de Thomas Mann, în care se urmăresc avatarurile familiei patriarhale a lui Iacob și a Rahilei, cu o

cuprindere vastă a evenimentelor de la negura preistorică a timpului, figurată metaforic prin „fântâna trecutului", până la peripețiile lui Iosif la curtea faraonilor și la fuga din Egipt. Scriitorul polonez Sienkiewicz prezintă, în romanul „**Quo vadis**", familia romană în timpul împăratului Nero, în epoca de afirmare a creștinismului.

În epoca feudală, familia e privită în ipostaze diversificate, de cele mai multe ori în registru ironic sau comic. Boccaccio, de pildă, imaginează în „**Decameronul**" o serie de întâmplări hazlii, complicate cu aventuri erotice. Mai târziu, Alexandre Dumas ilustrează, în romanul „**Cei trei mușchetari**", lumea aventurieră a Franței preimperiale, cu familii de nobili mereu implicați în intrigi felurite, cu amante și cu burghezi așezați, cu o diversitate de personaje situate pe toate treptele sociale. „**Mizerabilii**", scrierea romantică a lui Victor Hugo, înfățișează mizeria morală a unei familii ca a hangiului Thénardier, jefuitorul soldaților muribunzi, căzuți pe câmpul de luptă de la Waterloo. Jean Valjean, personajul damnat al romanului își formează o familie, crescând-o pe Cosette, copilul orfan al unei femei sărmane.

Balzac ilustrează familia dezumanizată, având ca intrigă moștenirea, în „**Eugénie Grandet**" sau în „**Père Goriot**". În „**Doamna Bovary**", de Gustave Flaubert, asistăm la tribulațiile amoroase ale unei femei deziluzionate de mediocritatea mediului în care trăiește. Tema familiei care suferă de pe urma condițiilor economice mizere este prezentă și în **romanul experimental** al lui Émile Zola, ilustrat în ciclul „**Rougon-Macquart**".

Romane-fluviu ale familiei sunt scrise, în Franța, de Roger Martin du Gard, „**Les Thibault**", acțiunea petrecându-se în preajma primului război mondial, „**Forsyte Saga**" (trei trilogii), de John Galsworthy, în Anglia, și „**Casa Buddenbrook**", de Thomas Mann, în Germania. „**La răscruce de vânturi**", de irlandeza Emily Brönte, este saga familiilor Earnshaw și Linton, primii trăind pe dealuri, în locul ce dă numele romanului, cei din a doua familie în vale, la Thrushcross Grange, o adevărată enclavă existențială. În „**Anna Karenina**", de Lev Tolstoi, eroina, deși căsătorită cu un înalt funcționar, Alexei Alexandrovici, având și un copil, se îndrăgostește de un ofițer țarist, Vronski. În finalul romanului, izolată social, trăind și cu Vronski într-o atmosferă tensionată, Anna se sinucide.

În literatura română, tema familiei apare la numeroși scriitori. În romanele lui Duiliu Zamfirescu „**Viața la țară**", „**Tănase Scatiu**", „**Anna**", „**În război**", apare familia Comăneștenilor, care traversează perioada de crepuscul dintre vremea boierimii de viță veche și epoca burgheziei în devenire, caricaturală, incultă, lacomă, de un cinism revoltător. În „**Ciocoii vechi și noi**", de Nicolae Filimon, este descrisă dragostea interesată material dintre Dinu Păturică și Chera Duduca, „ciocoii noi", care se ridică pe ruinele vechilor îmbogățiți din epoca fanariotă. Ionel Teodoreanu propune viziunea idilică a familiei din „**La Medeleni**", un roman-imagé al copilăriei fericite, cu personaje de neuitat. „**Cartea nunții**", de G. Călinescu, „un roman liric, la modul grec, luând ca model «**Daphnis și Chloe**» de Longos", descrie două aspecte mitice ale riturilor de trecere: căsătoria lui Jim Marinescu cu timida Vera și moartea lui Silivestru, profesorul neîmplinit și deziluzionat sentimental. „**Enigma Otiliei**" este un roman clasic, balzacian, al paternității eșuate, al moștenirii, al orfanului, avându-i ca personaje principale pe Otilia Mărculescu și pe Felix Sima. Familia descrisă, clanul Tulea, trăind într-un mediu contaminat de conflicte puternice, este condusă de agresiva Aglae, care își internează soțul în spitalul de nebuni, asaltează casa lui moș Costache Giurgiuveanu în momentul în care acesta suferă un atac de cord, îl protejează pe fiul ei, Titi, retardat, de extenuarea provocată de exerciții intelectuale mai profunde. O altă lume a familiilor degenerate este prezentată în „**Concert din muzică de Bach**", de Hortensia Papadat-Bengescu, exemplul cel mai concludent fiind prințul Maxențiu, care suferă de o degenerescență genetică, specifică familiilor nobiliare pure. Familia Glanetașilor din „**Ion**", de Liviu Rebreanu, este scindată între nepăsarea tatălui și dorința vulcanică a lui Ion de a dobândi pământ, în timp ce familia învățătorului Herdelea se supune meandrelor vieții dintr-un Ardeal dominat de regimul austro-ungar.

„**Morometii**“ lui Marin Preda, roman-frescă al câmpiei dunărene, conține și tema familiei ce ascunde un conflict latent, manifestat prin **criza tatălui**, Ilie Moromete, personaj contemplativ prin excelență, și **criza fiilor**, care fug din satul natal la București.

Romanul science-fiction abordează și tema familiei. În „**Pierduți în spațiu**“, carte adaptată de Joan D. Vinge după scenariul filmului cu același titlu, apare un concept nou, **familia spațială**, numită simbolic Robinson, care pornește în spațiu, gata să cucerească adâncimile interstelare, la bordul unei astronave supraluminice, de forma unei farfurii zburătoare. (*H.S.*)

Manualul EDP

FLORIN DRUȚĂ

Psihosociologia familiei
Argument

Florin Druță reconstituie, în studiul său, evoluția noțiunii de familie de-a lungul timpului. Numele *familie* vine din limba latină, de la cuvântul **famulus** („servitor“), care înseamnă potrivit, „**Dicționarului etimologic al limbii latine**“, „ansamblul sclavilor și al servitorilor ce trăiau sub același acoperiș“. Familia romană ajunge să cuprindă *agnati*, rudele pe linie paternă, și **cognati**, rudele pe latură maternă, devenind în cele din urmă *gens* (comunitate formată din rudele de același sânge). Foustel de Coulanges spune că familia este unită de un sentiment mult mai puternic decât nașterea, anume **sentimentul strămoșilor** și „religia căminului“. Antropologul Claude Lévi-Strauss consideră că familia este „uniunea mai mult sau mai puțin durabilă și socialmente aprobată a unui bărbat cu o femeie și a copiilor lor“.

În timpurile moderne, familia tradițională își pierde coeziunea, locul ei fiind luat de familia nucleară, formată din tată, mamă și copii. Casa strămoșească dispare ca noțiune empatică, iar cuplurile își petrec singurătatea într-un apartament: „Casa copilăriei rămâne până la urmă o simplă amintire.“. Epoca modernă, a societății industriale, dezvoltă noi relații de familie și de integrare a acesteia în societate. Egalitatea dintre soți și a drepturilor sociale și politice ale femeii sunt realități consfințite de constituțiile statelor, iar integrarea și afirmarea profesională a femeii nu cunoaște restricții din punct de vedere legal.

În ultima vreme apar noțiuni din sfera sociologiei ce relevă mutațiile din sfera familiei tradiționale, cum sunt „dispariția familiei“, „familia în bucăți“, „familia asistată“, „familia destrămată“, „criza familiei“. În aceste condiții, funcțiile familiei se diminuează, iar relațiile umane se destabilizează; natalitatea scade, iar conflictul dintre generații e un fenomen discutat de toate mijloacele de informare în masă. Industrializarea atrage după sine venirea la oraș a unor persoane deculturalizate și proletarizate, generatoare de fenomene frecvente, legate de evoluția actuală a societății: „Abandonul copiilor, nașterile ilegitime sunt în creștere, ca și delincvența tinerilor.“. Cu toate acestea, familia se adaptează schimbărilor, rămânând în continuare o „celulă de bază“, un „ultim refugiu“ în fața aspectelor dezumanizante ale societății contemporane. (*H.S.*)

Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual

Ex. 2/ p. 127. Ce înseamnă „această unitate socială implică o instituție larg răspândită [...], o instituție universală“?

Familia constituie o unitate socială stabilă de-a lungul diverselor epoci istorice; ea evoluează de la matriarhat la patriarhat și probabil că va suferi schimbări importante într-un viitor previzibil. Familia constituie o instituție universală, cu atribuții civile, patrimoniale, filiale și sociale bine determinate.

Ex. 3/ p. 127. Ce factori au determinat, în epoca industrială, dispariţia **familiei extinse?** Ce elemente consideri mai importante în acest proces?

Familia extinsă a dispărut din cauza restrângerii spaţiului locativ şi a diversificării şi răspândirii locurilor de muncă. După cum remarcă Alvin Toffler în **„Al Treilea Val"**, familia viitorului este formată din părinţi şi copii, nu şi din bunici, tocmai din cauza mişcării rapide a oamenilor către posturile cele mai bune, uneori situate la distanţe de mii de kilometri de locaţia familiei.

Ex. 8/ p. 127. „Casa copilăriei" este, cu adevărat, o noţiune anacronică? Tânărul născut la oraş şi crescut într-un apartament nu-şi mai poate proiecta ideal, afectiv copilăria într-un spaţiu? Numai casa tradiţională poate fi sursa unei mitologii literare, ca în cazul faimoasei poezii **„Aci sosi pe vremuri"** de Ion Pillat? Apartamentul nu poate stârni imaginaţia poetică?

„Casa copilăriei" poate deveni o noţiune anacronică din perspectiva copiilor care nu mai au acces la realitatea rurală, din cauza citadinizării excesive. De fapt, nu mulţi oameni de la oraş deţin proprietăţi în mediul rural sau copiii de la ţară nu beneficiază de avantajele unei naturi pure. În general, apartamentul, în mod practic, nu poate dezvolta imaginaţia omului comun, în primul rând întrucât are o suprafaţă mică, iar, în al doilea rând, pentru că este un spaţiu lipsit, de cele mai multe ori, de mister. Drama copilăriei într-un mediu citadin restrâns devine un motiv liric în poezia interbelică, semnificativă fiind poezia lui Lucian Blaga **„Pluguri"**: „Prietene crescut la oraş/ fără milă, ca florile în fereastră,/ prietene care încă niciodată n-ai văzut/ câmp şi soare jucând sub peri înfloriţi,/ vreau să te iau de mână,/ vino, să-ţi arăt brazdele veacului.". Însă există şi cazuri când ataşamentul cuiva faţă de spaţiul său intim nu mai ţine cont de îngustimea fizică a acestuia, acordându-i compensatoriu alte calităţi şi îmbrăcându-l cu afecţiunea inconştientă a copilului, cu recunoştinţă. În acest din urmă caz, cu siguranţă imaginaţia poetică îşi poate avea drept sursă de inspiraţie şi misterul banalului apartament. (***H.S.***)

Manualul ROSETTI

G. CĂLINESCU

Cartea nunţii

G. Călinescu publică în anul 1933 **„Cartea nunţii"**, un „roman la modul grec", în care, după cum singur mărturiseşte, transpune în detalii moderne o poveste de dragoste de felul celei a lui Longos, **„Daphnis şi Chloe"**. Dincolo însă de caracterul idilic al poveştii de dragoste propriu-zise dintre cei doi protagonişti, Jim Marinescu şi Vera Policrat, romanul lui G. Călinescu devine o adevărată **monografie a familiei**, ca instituţie socială fundamentală, simptomatică pentru condiţia existenţială a omului, surprinsă în două momente esenţiale ale vieţii, nunta şi moartea, fenomene ciclice în nesfârşita succesiune a generaţiilor. Jim Marinescu, personajul principal al cărţii, este un tânăr revenit de la studii din Italia, ajuns la vârsta căsătoriei şi având de ales, dintre mai multe fete, un model cât mai apropiat de un ideal constituit pe cale livrescă şi mondenă. Semnificativ pentru G. Călinescu, în prezentarea mediului tineresc şi, implicit, în caracterizarea personajului său, este ritmul dinamic al noii lumi tehnice, integrată într-un decor tipic balzacian, încremenit în tipare arhaice. Ca mijloace de păstrare a condiţiei fizice, noului mod de viaţă ce se iveşte la orizont îi sunt caracteristice sporturile, pilotarea maşinilor de mare viteză, vacanţele la mare, călătoriile în străinătate.

Jim Marinescu se întoarce din Italia cu trenul de Predeal, admirând măreţia geologică a Carpaţilor, dar este nevoit să se adapteze, pentru un timp, spaţiului claustrant al „casei cu molii", edificiu parcă atemporal, în care locuiesc mătuşi uitate de timp, îmbătrânite peste măsură, şi profesorul Silivestru, personaj emblematic, ratat din lipsă de pragmatism în viaţă şi care se sinucide la vârsta de cincizeci de ani, din cauza experienţelor erotice neîmplinite. Jim şi

Vera, aleasa lui inocentă, fratele acesteia, Bobby Policrat, elev excentric, perfect adaptat epocii, chiar Dora, Lola şi Medy, candidatele la căsătorie, se află în antiteză cu babele din casa plină de dulceţuri zaharisite şi petrificate, de păianjeni şi de noroi. Jim se desprinde de acest mediu grotesc, dominat de figuri ale unei senectuţi lipsite de glorie, bolnave de icter sau anemice, maniace şi sinucigaşe, şi încearcă să retrăiască, prin ritualul căsătoriei, momentele mitice ale unei arhetipologii păgâne pierdute. La modul ideal, Jim şi Vera constituie o versiune reiterată a **cuplului sacru**, arhetipal, transpus într-un mediu „modern", demitizat, steril, fără vitalitate. Capitolul **„Vino din Livan, mireasă"**, înfăţişează tocmai momentul sacru al căsătoriei, raportat la modele arhetipale, chiar titlul trimiţând la repere biblice.

Noul cuplu, desprins parcă din arhetipurile a cel puţin două mitologii, păgână, „la modul grec", şi creştină, prin invocarea psalmilor lui David, este factorul unei necesare revitalizări a lumii reprezentate de „casa cu molii", învechită prin automatisme, îmbrăcăminte desuetă, decoruri ieftine, reticenţă faţă de evenimentele din spaţiul exterior, preocupări mărunte, imobilism. Scena pregătirii locatarilor din „casa cu molii" pentru nuntă este extrem de edificatoare pentru caracterizarea imobilităţii acestei lumi şi a personajelor ei: „Din zorii zilei şi până după-amiază, femeile se îmbrăcară. Ieşeau atât de rar din casă, încât toaleta de stradă devenise un eveniment. (Ultima dată când călcaseră pragul porţii fusese cu patru ani în urmă, la înmormântarea unei rude colaterale.) În ziua aceea masa fu abolită, şi toată lumea stătu închisă în casă, cotrobăind, încercând şi bombănind.".

Situarea mătuşilor lui Jim în total dezacord cu timpul în care trăiesc e demonstrată cu minuţie, obiectele de îmbrăcăminte pe care le folosesc fiind demodate, cumpărate cu multă vreme în urmă, folosite în cu totul alt timp: „Neieşind în lume, nu prea uzau lucrurile şi nici n-aveau sentimentul evoluţiei modei. Îşi făceau bunăoară o rochie în 1900, pe care n-aveau prilejul s-o poarte decât în 1914, şi-şi cumpărau ciorapi de broderie în 1913, spre a-i purta în 1925.". Decalajul temporal al mătuşilor din „casa cu molii" indică un conservatorism inconştient, care le transformă în personaje ridicole: „Când, la orele patru, se adunară toate în salon, gata de plecare, dom' Popescu, deşi obişnuit, izbucni în râs. Păreau ieşite dintr-un muzeu de modă retrospectiv. Tanti Mali avea pe cap, în jurul nodului de păr bine consolidat, o bonetă de jeuri negre strălucitoare ca cocsul ud. O mantelă lungă, formată din două clopote suprapuse, o acoperea de sus până în jos ca un sarcofag de mumie egipteană. Ghenca avea căciuliţă şi manşon de lutru şi gâtul îi era sugrumat într-o zgardă lată de mici mărgele. Tanti Caterina purta ciorapi de broderie neagră, puşi pentru a doua oară în viaţă, iar celelalte purtau un fel de surtuce de astrahan cu mânecile bufante şi tichii mici din aceeaşi blană, de sub care părul cădea în streşini mari, groase.". Rochiile sunt lungi până în pământ, iar ghetele sunt „prelungi, ridicole, cu nasturi mulţi, carâmbi mari şi străvechi totodată".

Ceea ce predomină în acest tablou balzacian al „casei cu molii" este impresia de vetusteţe, de cadru arhaic, cu fiinţe pe cale de dispariţie, de atemporalitate falsă, într-o atmosferă cu „un miros pătrunzător de naftalină şi molii". Silivestru pare, şi el, un reprezentant al acestui sfârşit de lume: „Silivestru apăru şi el mai deşirat şi încovoiat în lunga redingotă lucioasă ca tuciul lustruit şi cu semijoben pe cap. Mânecile nu-i acopereau îndeajuns lungile şi tarile manşete şi, intimidat, în hainele de mult nepurtate, semăna cu Monsieur de Paris, melancolicul călău.".

Procesiunea bizară, alcătuită în cortegiu nupţial, se îndreaptă apoi spre strada Polonă, unde aşteaptă rubedeniile Verei. Totul pare a se desfăşura cu precizie germană, de pluton aliniat, în pas de paradă, în frunte fiind dom' Popescu „cu melonul pe-o ureche, cu iataganul înfipt într-un buzunar şi cu pistoalele la sân". Desprinse din timpul lor suspendat, încremenit, bătrânele procedează la „o demonstraţie de ostilitate împotriva lumii noi «coşcovite», care nu se mai dă jos din tramvai şi automobil". Cu aceeaşi „demnitate şi ostilitate" intră şi în casa miresei; faptul că Vera sărută cu sinceritate mâna celor şapte femei bătrâne stârneşte admiraţie: „– E un copil!".

Casa este pregătită pentru acest somptuos eveniment, fiind „luminată **a giorno** şi uşile date de perete.“. Descrierea interiorului urmează un adevărat scenariu al lucrurilor baroce, opulente: „Spaţiile fuseseră lărgite prin retragerea mobilelor spre colţuri, iar în salon fotoliile imitaţie Aubusson fuseseră orânduite lângă perete, ca într-o sală de consiliu.“. Tanti Ghenca se ridică în picioare şi urează: „– Să fie într-un ceas bun!“. Urmează prezentarea darurilor, ca într-o secvenţă de rutină din casa unui negustor lipscan: „Apoi, scoţând dintr-un săculeţ de mătase şi broderie neagră un pumn de agrafe, cercei şi inele, cele mai multe de argint, în lucrătură veche, dar cu foarte mari pietre galbene, roşii şi sinilii, le puse pe masa Louis XV din mijloc. Toţi se ridicară pe rând şi [...] masa se prefăcu în tarabă de anticărie plină cu icoane, talgere de aramă, sfeşnice de argint, feligene, linguriţe, pahare de cristal, şi, fireşte, cu şalul înjumătăţit al tantei Mali. Dom' Popescu, desfăcând misteriosul corp contondent, depuse iataganul, precum şi pistoalele. Silivestru fu cel din urmă care se ridică. Sfios, rătăcit, puse pe un colţ al mesei o cărticică cu scoarţe scorojite şi se retrase pe scaunul său.“.

Asistenţa este pe măsura importantului eveniment: madame Policrat, care mulţumeşte pentru aceste „lucruri vechi“, „foarte fardată şi seniorială“, Emilian Protopopescu, însoţit de „mămica“, Bobby, elevul şmecher şi emancipat, într-un sacou împrumutat, gata să fie naş, „un ofiţer înalt ca un ulan, dar cu faţa copilăroasă şi zâmbitoare“, „o femeie tânără, elegantă, dar blândă în ochi şi în încovoierea nudă a şirii spinării“. Impresia de „măşti de ceară“ care participă la un ceremonial ezoteric este deplină: Jim simte că ar vrea să sară pe fereastră sau să se agaţe de un candelabru, Vera este intimidată, în rochie albă de mireasă, opusă noianului de negru din jur, „cu cununa grea de beteală în jurul luciosului breton“, cu sclipirea ochilor „ca panselele ude, şi colţul gurii [...] într-un zâmbet continuu de sfială, uimire şi fericire“. Dorinţa lui Jim era ca în jurul Verei să fi avut „o gardă strălucitoare de douăsprezece genii şi deasupra o ploaie de artificii planetare, căzând lent, languros, ca ninsoarea de afară“, evitând feţele zbârcite ale participanţilor şi decorul vetust, sufocant, amândoi refugiaţi „undeva pe plaja mării, sau într-un pat de mic hotel de provincie, ca o binecuvântare înainte de întâia atingere corporală“.

„Moartea lui Silivestru“, celălalt capitol selectat din **„Cartea nunţii“**, tratează un moment existenţial opus Erosului, Thanatosul. Romanul, adevărat elogiu adus împlinirii umane prin nuntă, continuă cu sumbra sinucidere a lui Silivestru, personaj decrepit, ratat, care, prin neîmplinire în plan erotic, îşi dă seama de inutilitatea vieţii. Cercul de taină de la priveghiul celui mort este semnificativ, aducând iarăşi în prim-plan personajele desuete din „casa cu molii“: „Aşezate în cerc pe scaune, tanti Mali, tanti Ghenca, tanti Magdalina, tanti Agepsina, tanti Fira şi tanti Caterina, în rochii negre cu multe cerculeţe, datând de la străvechi decesuri, contemplau mortul cu seriozitate. Nici una nu plângea. Conform tradiţiei familiale, ele voiau să trăiască toate momentele «evenimentului», care în forme sumbre era pentru ele totuşi o schimbare, şi mai ales doreau să-şi întipărească bine în minte şi pentru ultima dată chipul lui Silivestru. În acest scop, priveau cu atenţie şi cu metodă mortul. Îl priveau drept ca pe un tablou, apoi lăsau capul pe un umăr, îl scuturau a jale şi-l pironeau din nou asupra sicriului.“.

Regretele afişate au automatismul convenţional al dialogului de la un priveghi:

„– Muri şi Silivestru, săracu! oftă Magdalina clătinând din cap.

– Ca mâine murim şi noi! spuse ca pentru sine Agepsina.

– Să ne ferească Dumnezeu şi Maica Domnului!“

Pentru locatarele „casei cu molii“ moartea lui Silivestru rămâne un mister. Magdalina consideră că babele nu trebuia să se opună când Silivestru voia să se însoare, dar e contrazisă repede de Ghenca şi Caterina, care spun că moartea este o răsplată pentru păcatele lui. Agepsina trage o altă concluzie: omul răcise. Oricum, jalea în faţa sicriului celui mort pare imensă: „– De ce n-ai spus tu, Silivestru, ce te roade, de ce n-ai spus? Poate că azi era altfel şi nu te duceai în pământ, tocmai acum, în floarea vârstei! Frumos erai, stare aveai... E mai bine aşa, să putrezească oscioarele tale?“.

Discuția ajunge astfel la banii pe care trebuia să-i aibă Silivestru și Ghenca găsește explicația cea mai plauzibilă: Silivestru fusese tocat de o nebună, la fel cum pățise Costică al Leonorii, care se căsătorise, avusese doi copii, dintre care supraviețuise o fată. Priveghiul alunecă astfel către o poveste din cartier, în care Costică, proprietarul unui hotel din Gabroveni, luase o verișoară în casă care-i sucise capul, încât el și-a părăsit casa și nevasta, „și-a tocat toată averea cu desfrânata", iar, când l-a părăsit și ea, și-a pus capăt zilelor, împușcându-se. Din perspectiva trecerii timpului, povestea vieții lui Costică, „înalt, voinic și cu mustața neagră răsucită", face parte din mitologia populară a mahalalei. Scriitorul conchide însă, în sens ironic, că toată întâmplarea pare desprinsă din marile povești de dragoste ale lumii sau din **„Decameronul"** lui Boccaccio: „Povestirea Agepsinei făcu asupra asistenței o impresie profundă, manifestată printr-o lungă tăcere meditativă. Așa vor fi rămas curtenii unui castel medieval când poetul rătăcitor povestea dragostele nefericite ale perechilor legendare Tristan și Isolda, Lancelot du Lac și regina Ginevra, și pentru cele șase femei, Costică și Leonora nu erau mai prejos de Romeo și Julieta sau Paolo Malatesta și Francesca da Rimini. Cu o singură deosebire! Aceste femei nu credeau în diavoli și soartă, ci pentru ele cauza tuturor relelor era femeia. Bărbatul, chiar depravat, era o victimă, și vinovat de pierzarea lui trebuia să fie o «nebună» oarecare".

Întregul roman, axat pe evoluția unui cuplu de tineri, proiectat el însuși pe fundalul existenței a zece celibatari, respectă schema oricărui **Bildungsroman**. Dincolo de sentimentele de optimism sau de pesimism, tinerii lui G. Călinescu trec prin avatarurile existențiale, încercând să evite căderea în aceeași lume de clevetitori ca a personajelor ce locuiesc în „casa cu molii". (***H.S.***)

Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual

Ex. 3/ p. 89. Argumentați „caracterul regresiv" al familiei lui Jim, luând în considerare următoarele aspecte: îmbrăcămintea, modul de deplasare, darurile aduse mirilor, atitudinea față de eveniment.

Femeile din familia lui Jim se îmbracă demodat din cauza izolării de lume: „Neieșind în lume, nu prea uzau lucrurile și nici n-aveau sentimentul evoluției modei. Își făceau bunăoară o rochie în 1900, pe care n-aveau prilejul s-o poarte decât în 1914, și-și cumpărau ciorapi de broderie în 1913, spre a-i purta în 1925". Rochiile femeilor sunt „lungi și [...] rotate". Senzația este că au ieșit dintr-un „muzeu de modă retrospectiv": „Tanti Mali avea pe cap, în jurul nodului de păr bine consolidat, o bonetă de jeuri negre strălucitoare ca cocsul ud [...] Ghenca avea căciuliță și manșon de lutru și gâtul îi era sugrumat într-o zgardă lată de mici mărgele. Tanti Caterina purta ciorapi de broderie neagră, puși pentru a doua oară în viață, iar celelalte purtau un fel de surtuce de astrahan cu mânecile bufante și tichii mici din aceeași blană, de sub care părul cădea în streșini mari, groase.". Silivestru are o „redingotă lucioasă ca tuciul lustruit și cu semijoben pe cap", iar dom' Popescu deschide convoiul, „cu iataganul înfipt într-un buzunar și cu pistoalele la sân". Convoiul ar fi fost în stare să facă ocolul orașului de trei ori, parcă pentru a face în ciudă „coșcoviților" care nu se mai dădeau jos din tramvai și din automobil. Darurile de nuntă par a fi și ele din altă epocă: „masa se prefăcu în tarabă de anticărie plină cu icoane, talgere de aramă, sfeșnice de argint, feligene, lingurițe, pahare de cristal, și, firește, cu șalul înjumătățit al tantei Mali. Dom' Popescu, desfăcând misteriosul corp contondent, depuse iataganul, precum și pistoalele. Silivestru fu cel din urmă care se ridică. Sfios, rătăcit, puse pe un colț al mesei o cărticică cu scoarțe scorojite și se retrase pe scaunul său."

Ex. 5/ p. 89. Motivați de ce nunta nu se desfășoară la biserică, ci în casa familiei Policrat.

Acest fapt denotă o tendință de aristocratizare a familiei Policrat: pentru că, în cazul familiilor de seamă, preotul trebuie să vină acasă și nu invers. De altfel, casa este suficient de mare pentru ca nunta să se desfășoare aici. Familia Policrat are obiceiuri mondene, de aceea vechile tradiții nu mai sunt respectate întocmai.

Ex. 6/ p. 89. Argumentaţi apelativul „nebunul“ pe care mătuşile i-l aplică frecvent lui Jim, având în vedere: vârsta şi gusturile, preocupările, deprinderile igienice, orizontul intelectual.

Mătuşile sunt nişte femei anacronice, trăind într-un trecut idealizat. De aceea, ele nu înţeleg faptul că vremurile s-au schimbat, chiar dacă nesemnificativ faţă de vremea lor; faptul că Jim practică sport ar putea fi considerat o „nebunie“, la fel încercarea de a-şi redecora camera. În vremurile îndepărtate, nici igiena nu constituia un punct forte în educaţia cuiva. Orizontul intelectual al mătuşilor nu-l egalează pe cel al lui Jim. De aceea, Jim este considerat „nebun“, având, potrivit părerii lor, preocupări excentrice şi inutile.

Ex. 7/ p. 90. Puneţi în relaţie tipurile feminine care suscită interesul lui Jim (Dora, Lola şi Medy) cu strategiile de cucerire folosite de acesta.

Dora, Lola şi Medy sunt fete moderne, aparţinând epocii descrise de Călinescu în romanul „**Cartea nunţii**“; ele practică sportul, înoată, conduc automobilul, participă la petrecerile mondene. Aceste tipuri feminine trezesc interesul eroului, pentru că diferă în mod esenţial de babele „casei cu molii“. Jim se plimbă cu ele, încercând să le atragă atenţia, dar alegerea nu cade asupra lor. În cele din urmă, Jim se va căsători cu Vera, idealul feminin de candoare şi de simplitate.

Ex. 8/ p. 90. Jim îşi caută viitoarea soţie după criterii precise: să corespundă simţului său estetic; să accepte condiţia de „proprietate“ afectivă; să fie docilă, maleabilă, atentă la dorinţele bărbatului; să fie ingenuă şi să accepte maternitatea.

Urmăriţi adecvarea fiecărei fete curtate de Jim la aceste criterii.

Jim caută o fată ingenuă şi care să accepte maternitatea, condiţii absolut necesare pentru a o alege de soţie. Vera este timidă, ascultătoare, adaptată moralei burgheze medii a timpului.

Ex. 9/ p. 90. Realizaţi o paralelă între căutările lui Jim şi cele ale lui Silivestru Capitanovici, explicând succesul sau eşecul fiecăruia. .

Jim este în căutarea unei fete care să se adapteze timpului modern; Silivestru este prototipul misoginului timid şi complexat, el necunoscând femeia până la o vârstă destul de înaintată. Din perspectiva trecerii timpului, ambele tipuri de bărbaţi sunt demodate: Silivestru, pentru că adoptă viziuni de cavaler rătăcitor într-o epocă burgheză limitată, iar Jim pentru că modelul său de bărbat sportiv nu îl scuteşte de metamorfozele timpului, într-o previzibilă evoluţie de bărbat căsătorit, cu tabieturi, prejudecăţi şi inevitabila desincronizare cu evoluţia lumii.

Ex. 14/ p. 90. Puneţi în relaţie stilul de viaţă citadină de la începutul secolului al XX-lea cu cel contemporan, ghidându-vă după următoarele aspecte: preferinţele tinerilor pentru anumite distracţii, interdicţiile de vârstă şi sex, moda, viaţa publică (bar, tren, croazieră, hotel etc.).

Nu sunt mari diferenţe între viaţa contemporană şi aceea din secolul trecut; s-au schimbat, într-o oarecare măsură, aspectul şi performanţele maşinilor, tehnica, facilităţile vieţii cotidiene, acestea devenind accesibile mai multor oameni. Călătoriile sunt mai rapide graţie avioanelor cu reacţie, dar şi mai periculoase din cauza insecurităţii lor. Hotelurile sunt, în schimb, mai bine dotate, beneficiind de o infrastructură adecvată pretenţiilor moderne.

Ex. 2/ p. 93. Demonstraţi că dialogul femeilor de la priveghi aparţine stilului colocvial.

Priveghiul este, prin excelenţă, o reuniune la care predomină stilul colocvial, având menirea să rememoreze aspecte şi întâmplări ale vieţii celui dispărut. De aceea, femeile nu sunt afectate prea mult de moartea lui Silivestru, ci se străduiesc „să-şi întipărească bine în minte şi pentru ultima dată chipul lui“. Reacţiile lor sunt normale în astfel de împrejurări, iar modul de adresare se bazează pe cuvinte şi expresii ale stilului colocvial:

„– Muri şi Silivestru, săracu! oftă Magdalina clătinând din cap.
– Că mâine murim şi noi! spuse ca pentru sine Agepsina.
– Să ne ferească Dumnezeu şi Maica Domnului! protestă închinându-se cu evlavie Ghenca, indignată, ca şi cum moartea ar fi fost un eveniment accidental, de care ar fi putut scăpa."

Ideea sinuciderii lui Silivestru este legată de „babele" din „casa cu molii" de faptul că fusese sfătuit să nu se căsătorească: „Nu trebuia, fetelor, să-i facem inimă rea când a vrut să se însoare! Nu trebuia!" Dialogul de mai sus se încadrează într-o scenă de familie prilejuită de un priveghi şi cuprinde mărci ale stilului colocvial, adresare directă, apropiată, afectivă, implicând personajele în destinul dispărutului, aspecte stilistice prin care se exprimă o concepţie de viaţă, aici arhaică. Silivestru este personajul care nu a parcurs al doilea dintre momentele esenţiale ale vieţii, naşterea, căsătoria şi moartea. Faptul că, din diverse motive (atitudinea familiei din „casa cu molii", timp excesiv dedicat studiilor, formării profesionale, o inhibiţie accentuată în faţa femeilor), Silivestru trece peste al doilea moment esenţial al vieţii, căsătoria, îi grăbeşte moartea, în acest caz violentă, prin sinucidere.

Ex. 5/ p. 94. Recunoaşteţi minimum trei aluzii livreşti în comentariul autorului din finalul fragmentului.

Povestea Leonorei şi a lui Costică este comparată cu marile poveşti de dragoste ale lumii: „Povestirea Agepsinei făcu asupra asistenţei o impresie profundă, manifestată printr-o lungă tăcere meditativă. Aşa vor fi rămas curtenii unui castel medieval când poetul rătăcitor povestea dragostele nefericite ale perechilor legendare Tristan şi Isolda, Lancelot du Lac şi regina Ginevra, şi pentru cele şase femei, Costică şi Leonora nu erau mai prejos de Romeo şi Julieta sau Paolo Malatesta şi Francesca da Rimini."

Aluziile livreşti sunt făcute la „**Divina Comedie**", de Dante Alighieri, la „**Legendele Cavalerilor Mesei Rotunde**" şi la vechile legende medievale (în diferite versiuni) care conţin povestea lui Tristan şi a Isoldei. (***H.S.***)

ADDENDA

Eugen Lovinescu, 1937

„Începutul romanului, cu întoarcerea în ţară a eroului în trenul de la Predeal, ne pune în faţă vigoarea descriptivă a peisagiului carpatic, în care plasticul se ridică la viziunea geologicului. Scriitorul vede şi ştie proiecta. Descripţia «casei cu molii» – paragina preistorică din strada Udricani, plină de praf, de paianjeni şi de mucegaiul unor babe (tanti Magdalina, tanti Ghenca, tanti Fira, tanti Mali etc.) – este zugrăvită cu pitoresc, ca şi sinuciderea maniacului profesor Silivestru [...] evocarea actului sexual în elementul lui generator nu e lipsită de amploare şi accent mistic. Aici, ca şi în proiecţia cosmică a începutului, aceeaşi capacitate de a trece din real în plan simbolic."

Alexandru Paleologu, 1972

„G. Călinescu spunea că femeia e o fiinţă doar fizică, în vreme ce bărbatul ar fi «metafizic» [...] Al treilea soi de misoginie este cea a intectualului orgolios, aşa cum se poate vedea din vorba lui Călinescu pe care am citat-o la început. Dar Călinescu în fond nu era misogin; în **Poesia realelor** are asupra femeilor nişte consideraţii de bun simţ, chiar dacă uşor maliţioase şi complet lipsite de romantism (cum nu sunt misogine nici zicalele populare pe socoteala femeilor)."

Manualul ROSETTI

MIRCEA ELIADE
Încercarea labirintului

„Încercarea labirintului" (**„L'épreuve du Labyrinthe"**, 1978) e o carte de convorbiri ale ziaristului francez Claude-Henri Rocquet cu Mircea Eliade. Un astfel de procedeu este interesant, stimulativ, productiv, pentru că dialogul dintre două personalităţi luminează mai bine, în spaţiul memorialistic, labirintul vieţii prin care cel ce se confesează a trecut. Proba labirintului este

tentativa de cunoaştere de sine, de întoarcere către faptele biografice esenţiale, pentru a le pătrunde sensurile adânci şi a desprinde din ele căile viitoare. Labirintul, ca **simbol existenţial**, înseamnă şi mai mult, semnifică acea **călătorie iniţiatică** spre adâncurile sinelui şi, din perspectiva subconştientului colectiv, către **memoria arhaică**, primordială şi imortalizatoare.

Pe această cale a recuperării adevărului iniţiatic, ultim, necesar fiecărei fiinţe umane pentru a se defini pe sine, Mircea Eliade identifică mai întâi un moment biografic mai apropiat, potrivit căruia se consideră o sinteză genetică şi culturală benefică pentru formarea sa spirituală: „tata era moldovean şi mama olteancă." Apoi extinde aria de argumentare, pornind pe una din cărările labirintice ale genealogiei sale: „În cultura românească, Moldova reprezintă polul sentimental, melancolia, înclinarea pentru filozofie, pentru poezie, şi un fel de pasivitate în faţa vieţii, moldovenii sunt mai puţin atraşi de politică decât de programe politice, precum şi de revoluţii pe hârtie. [...] Mama, dimpotrivă, se trage dintr-o familie oltenească".

Fiecare dintre aceste generaţii se caracterizează printr-o anumită tradiţie: „Sunt mândru să spun că sunt a treia generaţie care poartă pantofi. Deoarece străbunicul umbla desculţ, sau în opinci, un fel de sandale. Iarna purta nişte cizme uriaşe. O zicală românească spunea: «A doua, a treia, sau a patra generaţie... de pantofi». În ce mă priveşte, fac parte din a treia... Această moştenire moldovenească mi-a dat înclinarea spre melancolie, spre poezie şi metafizică – să zicem, pentru «noapte».".

Mama se trage dintr-un sat din Oltenia, „dintr-o provincie din vest, de lângă Iugoslavia. Oltenii sunt oameni mândri, energici, care îndrăgesc caii, ei sunt, nu numai ţărani, dar şi haiduci, fac negoţ, vând cai (uneori îi fură!). Este provincia cea mai întreprinzătoare, cea mai entuziastă şi cea mai aprigă; ea se opune cu desăvârşire Moldovei.".

Această complexă alchimie a obârşiilor se datorează hazardului, întâmplării pure (părinţii lui Mircea Eliade s-au întâlnit în Bucureşti), dar tânărul îşi manifestă mulţumirea deplină despre acest joc al destinului: „când am aflat de moştenirea mea, am fost foarte fericit". Multe dintre stările de spirit şi din întâmplările vieţii şi le explică prin secreta legătură cu dubla sa descendenţă: „Ca toată lumea, ca toţi tinerii, aveam crize de deznădejde şi de melancolie, uneori aproape o depresie nervoasă: era moştenirea mea moldovenească. În acelaşi timp, simţeam în mine o imensă rezervă de energie. Atunci îmi spuneam: asta mi se trage de la mama. Le datorez mult amândurora.".

Cu aceste disponibilităţi genetice, tânărul Eliade se bucură şi de o anume libertate în familie, care îi extinde mult spaţiul de cunoaştere şi de acţiune. La treisprezece ani, Eliade era cercetaş, petrecându-şi „vacanţele în munţi, în Carpaţi, sau în barcă pe Dunăre, în Deltă sau la Marea Neagră.", iar la 21 de ani i se permite să plece în India, un ţinut al misterelor şi al vechilor mituri. Pe vremea aceea, marii indianişti nu ajunseseră încă în spaţiul care avea să-i consacre: Louis Renou va străbate ţinutul de abia la treizeci şi cinci de ani. Cărţile folosite de Eliade pentru documentare, pentru studiul vechilor limbi, ebraică, persană, sunt luate din Italia, pentru că familia sa, aparţinând micii burghezii, îşi putea permite o astfel de posibilitate. Cu toate acestea, nu era preferatul familiei. Eliade face parte dintr-o familie cu trei copii: un frate mai mare cu doi ani, preferatul cu adevărat al familiei, şi o soră mezină, cu patru ani mai mică, la fel preferată înaintea lui.

Însă, faţă de o astfel de situaţie, adolescentul nu protestează: „– Într-adevăr, nu-mi aduc aminte să fi fost nemulţumit, să fi protestat vreodată, când eram adolescent. Cu toate acestea, nu eram bogat, nu prea aveam bani să-mi cumpăr cărţi. Mama îmi dădea din micile ei economii, sau când se vindea câte ceva; mai târziu, o parte din casă a fost chiar închiriată. Nu eram bogat, dar nu protestam niciodată. Eram împăcat cu condiţia mea umană, socială şi familială.". (***H.S.***)

Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual (ART)

Ex. 1/ p. 96. Familia, în viziunea lui Mircea Eliade, este o sinteză a două ascendențe opuse. Argumentați existența unei „armonii a contrariilor".

Familia lui Mircea Eliade se compune pe cunoscutul principiu *coincidentia oppositorum*: tatăl este mai melancolic, fiind moldovean, mai înclinat spre filozofie, în timp ce mama este un spirit mai pragmatic, dobândit ca urmare a apartenenței la zona geografică a Olteniei. Scriitorul exprimă foarte plastic aceste trăsături: tatăl reprezintă „polul sentimental, melancolia, înclinarea pentru filozofie, pentru poezie şi un fel de pasivitate în fața vieții", în timp ce mama, olteancă, îi conferă energia şi rezistența în fața vieții: „Oltenii sunt oameni mândri, energici, care îndrăgesc caii, ei sunt, nu numai țărani, dar şi haiduci, fac negoț, vând cai (uneori îi fură!).". Trăsăturile celor doi membri ai familiei sunt complementare şi se răsfrâng benefic asupra personalității tânărului Eliade.

Ex. 3/ p. 96. Deduceți din aceste caracteristici valoarea benefică pe care o are familia pentru formarea unui tânăr dornic de cunoaştere şi afirmare în cultură.

Familia este predispusă la înnoiri şi experiențe extreme: „Familia îmi îngăduia totul. Mai ales mama. La douăzeci şi unu de ani, i-am spus: plec în India. Familia mea aparținea micii burghezii şi, totuşi, părinții mei socoteau că era ceva normal."

Experiența era inedită: nici marii indianişti nu fuseseră încă în India, cum este cazul lui Louis Renou, care ajunge în ținutul misterelor abia la treizeci şi cinci de ani. Mircea Eliade şi-a permis să meargă şi în Italia, pentru a procura o serie de cărți rare, în ebraică şi în persană.

Ex. 5/ p. 96. Demonstrați că familia, în cazul lui Mircea Eliade, garantează împlinirea ființei.

Familia i-a facilitat lui Mircea Eliade împlinirea unei adevărate cariere ştiințifice, călătoria în India fiind primul pas în dobândirea unei ascendențe mondiale în domeniul istoriei religiilor. Prin faptul că este al doilea născut şi nu este iubit în mod excesiv, Mircea Eliade îşi asigură un spațiu de libertate şi îşi face din părinți doi prieteni adevărați. (***H.S.***)

ADDENDA

Ioan Petru Culianu, 1995

„De mai multe ori deja l-am numit pe Eliade «mistagog». E timpul să lămurim semnificația pe care am atribuit-o acestui cuvânt. La vechii greci, mistagogul era preotul care oficia inițierea în mistere [...]. În literatura lui Eliade, hermeneutica îşi păstrează acest caracter existențial, fiind erijată în **tehnică principală de subzistență şi de eliberare** [...]. Căutarea Graalului este o activitate în mod esențial hermeneutică [...]. Acum întregul mesaj al lui Eliade ar putea fi rezumat cu aceste cuvinte: **pentru a supraviețui, trebuie să practicăm hermeneutica**."

Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, 1995

„Labirintul duce de asemenea în interiorul sinelui, spre un fel de sanctuar interior şi ascuns, unde tronează ceea ce este mai tainic în ființa omenească. Gândul te duce la mens – templul Sfântului Duh din sufletul în stare harică, sau încă la adâncurile inconştientului. Şi pe unul şi pe altul, conştiința nu-i poate găsi decât după multe ocoluri sau în urma unei concentrații intense, până la acea intuiție finală unde totul se simplifică grație unei iluminări. Acolo, în criptă, se regăseşte unitatea pierdută a ființei, care se răspândise în mulțimea dorințelor."

Codul familiei

„**Codul familiei**", legea ce reglementează statutul familiei în societatea românească, este o scriere nonficțională, redactată într-un stil concis, clar, fără inadvertențe sau formulări care să permită interpretări diferite. În ambele manuale este prezentată partea de la începutul acestei reglementări de importanță majoră în legislația românească, articolele 1 și 2 cuprinzând precizări esențiale, principiile care stau la baza existenței și rolului familiei: statul ocrotește căsătoria și familia, apără interesele mamei și ale copilului, stabilește egalitatea între soți și rolul lor în educarea copiilor. Urmează în lege importante detalieri, la „Titlul I", „Căsătoria": articolul 3 din „Încheierea căsătoriei" precizează că bărbatul se poate căsători numai după vârsta de optsprezece ani, iar femeia după vârsta de șaisprezece ani. Se poate încuviința căsătoria femeii care a împlinit cincisprezece ani, cu acordul Comitetului executiv al Consiliului popular al municipiului București sau al județului din care face parte. Bărbatul căsătorit este oprit a se căsători, la fel și femeia. Legea interzice bigamia sau poligamia. Căsătoria nu se poate efectua între rude care se află în descendență directă, „până la al patrulea grad."

Căsătoria nu poate avea loc între cei care înfiază și înfiați, nici între copiii înfiați și cei de drept, nici între ascendenții celui care înfiază și înfiat. De asemenea, nu se pot căsători, în timpul tutelei, cel aflat sub tutelă și protectorul său. Nu se pot căsători debilii mintal, cei lipsiți de discernământul faptelor proprii sau cei lipsiți vremelnic de facultățile mintale. Căsătoria nu se poate încheia dacă viitorii soți nu și-au comunicat starea de sănătate.

Din punct de vedere stilistic, „**Codul familiei**" este sobru, afirmând principiul adevărului despre starea civică și de sănătate a protagoniștilor, condiție esențială pentru ca viitoarea familie să-și întemeieze existența pe o deplină legalitate. (***H.S.***)

Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual (ROSETTI)

Ex. 2/ p. 79. Recitiți articolele 5-9 și precizați care sunt situațiile în care este interzisă căsătoria.

Sunt mai multe situații în care căsătoria este interzisă: când femeia sau bărbatul sunt căsătoriți, când cei implicați sunt rude, până la gradul patru inclusiv, între înfiat sau descendenții lui de o parte și cel care înfiază și ascendenții lui, de alta, între cei înfiați de aceeași persoană, între persoana minoră și tutore, între alienații sau debilii mintal.

Ex. 4/ p. 82. Distingeți caracteristicile *sintactice* și *stilistice* ale textului care completează caracterizarea lingvistică a acestui stil funcțional.

Textul de lege este redactat în stilul juridic-administrativ, concis: se folosește persoana a III-a, de cele mai multe ori reflexivul impersonal, la modul indicativ prezent, exprimând acțiunea perpetuă a legii. La nivel fonetic, acest stil iese în evidență prin prescurtări specifice, **art.**, **alin.**, iar în spațiul vocabularului conservă termeni obișnuiți, **este oprit**, **fii**, **rude**, aflate alături de neologisme specifice: **cod**, **aviz**, **dispoziție**, **tutore**. Propozițiile sunt scurte, de multe ori cu sens imperativ: „Este oprită căsătoria", „Este oprit să se căsătorească bărbatul care este căsătorit". Dintre subordonate, predomină propozițiile condiționale.

Ex. 5/ p. 88. Identificați trăsăturile *stilului științific* în următorul fragment:

„Domnul era șeful oștirii, judecătorul suprem, numea și destituia pe dregători, strângea birurile pe tot întinsul țării prin funcționarii lui. Dar puterea lui era mărginită de sfatul boierilor și de legea nescrisă (datină sau obicei). Cei dintâi domni ai Țării Românești își ziceau «mari voevozi», spre a se deosebi de ceilalți voevozi, anteriori unității statului.

Al doilea titlu era cel de domn (din latinescul **dominus**), care în slavonește se spunea **gospodin** sau **gospodar**." (Petre P. Panaitescu, „**Istoria românilor**").

Concizia stilului se traduce prin elaborarea strictă a textului, fără figuri de stil, cuvintele având sensuri denotative. Astfel, domnul era „șeful oștirii, judecătorul suprem". În continuare, se fac referiri privitoare la puterea voievodală, „mărginită de sfatul boierilor". Un alt indiciu precis este legat de faptul că se numea „mare voevod", spre deosebire de ceilalți conducători locali din faza prestatală, care erau doar „voevozi". La nivel morfologic, se constată frecvența substantivelor și adjectivelor, în cazurile nominativ și acuzativ. La nivel sintactic, dominante sunt propozițiile principale, coordonate prin juxtapunere sau adversativ. (***H.S.***)

Manualul PARALELA 45

Catehism

Învățătură de credință ortodoxă

Fragmentul din manual, „**Cununia**", din „**Catehismul**" bisericii ortodoxe, exemplifică în detaliu modul în care se desfășoară ritualul căsătoriei creștine. Învățăturile sunt vechi, provenind dintr-o vreme arhaică, ce aduc aminte de peregrinările Sfântului Andrei pe tărâmurile Dobrogei sau de vremurile lui Wulfila, cel care a creștinat neamurile gotice. Această veche comunitate a creștinilor în spații supuse unei transcendențe divine este caracteristica ce se reflectă și în obiceiuri care exprimă condiția supusă a omului în raport cu divinitatea.

Fiecare ritual de acest tip se desfășoară cu o strictețe bine cunoscută: astfel, punerea cununiilor constă în facerea crucii de trei ori cu cununiile asupra mirilor, rostindu-se, „la fiecare de trei ori", cuvintele: „Cunună-se robul (roaba) lui Dumnezeu (numele) cu roaba (robul) lui Dumnezeu (numele), în numele Tatălui și al Fiului și al Sfântului Duh", apoi sunt puse cununiile, mai întâi pe capul mirelui, apoi pe capul miresei.

Semnificația cununiilor este simplă: „Acestea sunt făcute în chipul coroanelor cu care se încununau odinioară regii și împărații. Ele închipuie podoaba, cinstea și răsplata care se aduc curăției și fecioriei mirilor pentru care aceștia sunt încununați ca niște împărați, înzestrați cu puterea de a da viață...".

După ce sunt puse cununiile, se spune în catehism, urmează Apostolul (de la Efes., 5, 20-33), după spusa lui Pavel ce aseamănă nunta cu legătura dintre Hristos și Biserică. Apoi se istorisește „minunea înfăptuită de Mântuitorul la nunta din Cana Galileei (Ioan, 2, 1-11)". Se observă cum coordonatele ființei umane stau sub semnul acestei temporalități grave, cu tentă de eternitate, al umilinței trupului silit să se supună procesului de înviere necesar în urma neascultării divine din Grădina Paradisului și a coborârii la stadiul de simplu muritor.

Următorul moment etapă este ectenia, după care mirilor li se dă un pahar „de obște", cu vin, în timp ce se cântă: „Paharul mântuirii voi lua și numele Domnului voi chema" (Ps. 115, 4).

Rolul paharului este de împlinire a comuniunii spirituale între cei doi soți, care vor avea „parte de aceleași bucurii și aceleași necazuri". După ce se bea din paharul cu vin, se înconjoară masa de trei ori, pentru a se aminti scopul de odrăslire al mirilor și de naștere a Pruncului din Sfânta Fecioară, împlinindu-se „proorocia: „Isaie, dănțuiește! Fecioara a avut în pântece...". Se mai cântă, de asemenea, „Sfinților Mucenici..." și „Slavă Ție, Hristoase Dumnezeule", prin care se arată legătura mirilor cu Iisus Hristos și cu slujitorii acestuia. Spectacolul nunții reprezintă ansamblul de rituri necesare pentru a se realiza comuniunea dintre miri și biserica lui Hristos. (***H.S.***)

Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual

Ex. 2/ p. 91. Prezentați succesiunea momentelor cununiei religioase în Biserica Ortodoxă.

Preotul face de trei ori semnul crucii și pune cununiile pe capetele mirilor. Apoi spune „Cunună-se robul (roaba) lui Dumnezeu (numele) cu roaba (robul) lui Dumnezeu (numele), în numele Tatălui și al Fiului și al Sfântului Duh.". Următoarele secvențe sunt constituite din Apostolul, în care se compară nunta cu legătura dintre Hristos și Biserică, apoi ectenia, când se dă mirilor câte un pahar de vin, și, în cele din urmă, înconjurarea mesei.

Ex. 4/ p. 91. Dezbateți importanța fiecărei ceremonii: căsătoria la Oficiul Stării Civile și cununia religioasă.

Căsătoria la Oficiul Stării Civile se face în scopul înregistrării oficiale, cu toate drepturile oferite de lege, a calității de căsătoriți a tinerilor, iar căsătoria religioasă se face în scopul recunoașterii de către Biserică a acestui act. Căsătoria este, de fapt, un eveniment unic, un ceremonial sacru care se cere celebrat.

Ex. 7/ p. 91. Comparați, din punctul de vedere al stabilității lexicale, rugăciunea **Tatăl nostru** pe care o știți voi (sau o auziți la biserică) cu **Întrebarea creștinească** (tipărită de Coresi în 1559):

„Tatăl nostru ce ești în ceri, sfințească-se numele tău, să vie împărăția ta, fie voia ta, cum în ceri așa și pe pământ. Pita noastră sățioasă dă-ne noao astăzi și iartă noao greșalele noastre, cum iertăm și noi greșiților noștri, și nu ne duce în năpastă, ce ne izbăvește pre noi de hitleanul."

„**Întrebarea creștinească**" a diaconului Coresi, din 1559, are o structură lexicală foarte apropiată de „Tatăl nostru" de astăzi, diferențele constând numai în arhaisme fonetice și lexicale: „noao", „hitleanul", care înseamnă „vicleanul", „ceri", regionalismul „pita", însemnând „pâine". Toate acestea arată marea stabilitate a textelor religioase, semn al durabilității credinței. (***H.S.***)

PARTICULARITĂŢILE SINTACTICE ALE COMUNICĂRII

Sintaxa, prin chiar definiţia ei, este domeniul lingvistic integrator al tuturor celorlalte cunoştinţe de limbă. În sfera sintaxei, cuvintele alcătuiesc enunţuri, se îmbină în propoziţii şi fraze, devin text. Textul este o **textură**, o ţesătură, o îmbinare de cuvinte în relaţii complexe, lexicale, morfologice, sintactice şi stilistice. Importantă este respectarea regulilor ortografice, ortoepice şi de punctuaţie din fiecare compartiment al limbii. Sintaxa impune reguli precise de coordonare şi de subordonare în propoziţie şi în frază, de acord gramatical, de folosire corectă a semnelor de punctuaţie.

În funcţie de toate acestea, elaborarea textului reprezintă încununarea competenţelor în procesul de comunicare.

Exersaţi!

Redactarea unui text

Elaborarea unui text, atât în privinţa redactării, cât şi a rostirii lui în faţa unui auditoriu, presupune mai multe etape:

1. Proiectarea textului, care constă în:
- stabilirea subiectului;
- documentarea asupra particularităţilor de conţinut ale acestuia (fapte, documente, bibliografii etc.);
- elaborarea planului, respectând regulile compoziţionale curente de dispunere a materialului (introducere, cuprins, încheiere) şi de succesiune logică a ideilor; în practica obişnuită se folosesc planul simplu şi planul dezvoltat.

2. Redactarea propriu-zisă presupune un exerciţiu riguros de dezvoltare a planului, acordând atenţie fiecărui detaliu al textului:
- aşezarea în pagină;
- scrierea titlului şi a subtitlurilor;
- folosirea unei introduceri care să atragă atenţia şi să invite la ascultare sau la lectură;
- derularea ordonată a cuprinsului, după logica internă a argumentării sau a înlănţuirii faptelor;
- respectarea unor cerinţe, forme sau formulare speciale ale unor texte: cerere, scrisoare, referat, proces-verbal, curriculum vitae etc;
- folosirea unui vocabular adecvat stilului în care se elaborează textul;
- respectarea regulilor de ortografie şi de punctuaţie.

3. Corectarea şi stilizarea au rolul de a definitiva forma textului, de a-l armoniza, eliminând stângăciile de exprimare, incompatibilităţile, stridenţele stilistice.

Teme

1. Elaborați un text pe o temă la alegere, care poate fi desprinsă din cele curente de la orele de literatură. Parcurgeți toate etapele elaborării sale.

2. Citiți textul în clasă și discutați asupra strategiilor întrebuințate și asupra modului în care ați depășit eventualele dificultăți în redactare.

Rezumatul

Este un text concentrat, care prezintă pe scurt conținutul unui text de mai mare întindere.

Pentru a realiza un rezumat, se parcurg următoarele etape:

• se citește cu atenție textul;

• se delimitează textul pe fragmente;

• se formulează ideile principale, care constituie planul simplu; acesta devine planul redactării.

Condițiile redactării unui rezumat:

• se folosește persoana a III-a a pronumelor și a verbelor;

• verbele sunt de obicei la indicativ, prezent sau perfect compus (se evită perfectul simplu, mai mult ca perfectul sau imperfectul);

• se renunță la pauzele din narațiune, de obicei descrieri, portrete, intervenții cu caracter etic, filozofic etc.;

• se renunță la dialog, trecându-se de la vorbirea directă la cea indirectă;

• se vizează numai firul din desfășurarea acțiunii, fără date despre autor, structura textului, elemente compoziționale etc. (nu se aduc argumente de analiză literară);

• textul trebuie să se remarce prin conciziune;

• se folosesc propoziții enunțiative, evitându-se propozițiile dezvoltate cu multe atribute și complemente (se înlătură detaliile de prisos, prin simplificare treptată a textului);

• frazele sunt alcătuite de regulă din propoziții coordonate;

• se folosesc elemente lingvistice de conexiune a acțiunii, care asigură coerența rezumatului: *la început, totodată, în același timp, după aceea, apoi, îndată ce* etc.

Temă

1. Alcătuiți rezumatul unui text narativ, respectând condițiile de redactare a unei astfel de compuneri.

MARIN PREDA

Morometii

Romanul „**Morometii**", veritabilă saga a unei familii de țărani din Câmpia Dunării, fixează în eternitate o realitate pierdută, aceea a satului românesc tradițional pe cale de dispariție, a ultimilor țărani arhaici, autentici, care se pierd treptat în negura devoratoare a timpului și a unei istorii necruțătoare. De altfel, romanul se deschide amplu, sub semnul unei **temporalități încă blânde**, cu memorabila frază: „În câmpia Dunării, cu câțiva ani înaintea celui de-al doilea război mondial, se pare că timpul avea cu oamenii nesfârșită răbdare". **Temporalitatea** este însă drama personajelor lui Marin Preda, așa cum el însuși mărturisește în „**Cel mai iubit dintre pământeni**": „Aici e eroarea, coborâm în temporal [...] temporalul e infernul... Cine ne împiedică să trăim prin intemporalul din noi?, mă întrebam, stăpânit de o totală neputință de a înțelege neînțelegerea.". Pe panta temporală similară cu cea a lui Dante din „**Divina Comedie**", în „**Morometii**" asistăm la **o dublă coborâre**: din **netimp**, având cazul său particular, **timpul circular**, în **timpul profan**, precum și din timpul profan într-un **timp aparent nemișcat**, senzație generată de apropierea de marginile texturii materiale a lumii comune. De aici rezultă falsa protecție a lui Moromete, nemișcarea și amăgirea lui: situat într-un tărâm al aparențelor, el are iluzia că niciodată nu se va schimba nimic. Lucrul este fals: el va decădea din postura de patriarh, stăpânitor și protector al familiei, „turnul de fildeș" al propriei lumi se va prăbuși cu zgomot de tunet, în momentul venirii noii orânduiri, cea comunistă. **Intemporalul** din el se epuizează prin această stranie senzație de nemișcare, de contemplativitate interioară a lumii: asta este vina pe care nici măcar nu o conștientizează, închis în discuții interminabile despre oamenii politici ai vremii.

Timpul acesta, curgând după un tipic bine studiat, în același ritm în care curge apa Dunării la vale, la câmpie, nu semnalează factologic nimic deosebit: Morometii iau cina liniștiți în tindă, la o masă joasă de lemn, pe niște scăunele cât palma, mâncând tradiționala mămăligă. Cei trei frați mai mari, Paraschiv, Nilă și Achim, provin dintr-o altă căsătorie, fiind din această cauză puși într-o situație oarecum defavorizată față de restul familiei. De aceea, simbolic, prefigurând conflictul de mai târziu, ei se așază mai departe, parcă gata de a-și lua zborul. În schimb, Catrina, soția lui Moromete, se grupează cu propriile progenituri: „De cealaltă parte a mesei, lângă vatră, jumătate întoarsă spre strachinile și oalele cu mâncare de pe foc, stătea întotdeauna Catrina Moromete, mama vitregă a celor trei frați, iar lângă ea îi avea pe ai ei, pe Niculaie, pe Ilinca și pe Tita, copii făcuți cu Moromete. Dar Catrina fusese și ea măritată înainte de a-l lua pe Moromete: bărbatul acesta îi murise în timpul războiului...". Catrina este o femeie muncitoare, supusă unui scop utilitar, ca de altfel toate femeile de la țară. Singurele îndatoriri ale unui astfel de tip feminin este să facă mâncare și copii, ajutând, când este cazul, la strângerea recoltei de pe câmp. Nu este greu de înțeles: țăranii sunt oameni simpli, pentru care toate lucrurile sunt dinainte cunoscute, trebuind să folosească unui scop, ascultând parcă de monadele lui Leibniz. Femeia se încadrează în aceste simple tipare de gândire: motivul existenței ei este pur practic, ea devenind un „negru" al lumii, un sclav al acesteia. De aceea, într-un astfel de univers fără mistere, evenimentele ieșite din comun sunt rare. Niculaie, mezinul familiei, mai aleargă din când în când după oaia Bisisica, un simbol al destinului său întortocheat, o fată este fluierată la gard de un flăcău, mai moare cineva sau se mai căsătorește o nouă pereche. O lume țărănească în care nu se întâmplă nimic deosebit, în care ciclurile naturii continuă la nesfârșit, într-o succesiune aleatorie, unde evenimentele cu adevărat nefaste, generatoare de necazuri, sunt referitoare la plata dărilor, a *fonciirei*. La început, când timpul pare să treacă fără grabă, familia nucleară a lui Moromete este bine constituită: Achim, Nilă și Paraschiv, Tita și Ilinca, Niculaie,

Catrina Moromete, căsătorită prima dată cu un băiat, al lui Năfliu, alcătuiesc un tot, își desfășoară viața într-un **spațiu tipic țărănesc**, în casa din care sunt descrise doar tinda și odaia a doua, restul rămânând în întuneric. În jurul acestei celule, la fel ca în satele arhaice descrise de antropologi, se găsesc alte **celule**, mai mult sau mai puțin închegate. Pe măsură ce roata timpului se învârte, forțele centrifuge îi împrăștie pe membrii familiei unul câte unul. **Destrămarea iluziei** începe o dată cu fuga celor trei frați la București, de unde nu se mai întorc. În volumul al doilea, Moromete încearcă să-i aducă în sat, dar nu reușește, iar Catrina se înstrăinează cu totul de bărbatul ei pentru acest fapt. Mai târziu, Niculaie se va despărți, la fel ca frații săi, de linia urmată de Moromete, devenind un fervent susținător al noii societăți comuniste. Greșeala lui Niculaie va consta, însă, în reiterarea încrederii în iluzie. El va deveni, în „**Marele singuratic**", un solitar absolut, un înstrăinat, ca și tatăl său.

În planul romanului, destrămarea familiei lui Ilie Moromete provine din **conflicte multiple**, cu o dezvoltare lentă în timp: între Moromete și cei trei feciori mai mari, între Catrina și Moromete, între Niculaie și Moromete, între Moromete și stăpânire, între comunitatea condusă de reguli patriarhale a lui Moromete și dorința de independență economică a celor trei fii, „bolnavi" de gândul evadării. Un rol nefast în această mișcare centrifugă îl are Maria Moromete, sora lui Ilie, poreclită Guica, pentru vocea ei cicălitoare și stridentă. Ea joacă rolul de liant în structura narativă a „**Moromeților**", fiind colportoarea de zvonuri sau cea care informează satul, în mod discret, despre evoluția lui Ștefan Parizianu, ajuns mare ziarist la București. În acțiunea romanului țărănesc, ea facilitează destrămarea familiei lui Ilie Moromete: „Maria Moromete îl învinuia pe fratele ei că nu s-a putut mărita și-și face un rost. Spunea că n-a ajutat-o, că i-a furat pământul din spatele casei, că la împărțitul celor trei pogoane moștenite, Moromete a ales pământul cel mai bun [...] Porecla de Guica i-o dăduse un mocan. Mocanii veneau toamna la câmpie să schimbe fructele lor pe porumb și grâu. Maria Moromete oprea fiecare căruță care trecea prin dreptul bordeiului ei. Se apropia de coviltirul mocanului, se uita în căruța lui, îi răscolea sacii cu mere și cu nuci, lua câteva în care își înfigea dinții și abia la urmă întreba cum le dă. Omul spunea cum, iar femeia îi întorcea spatele, mâncând din fructele luate, spunând că nu sunt bune, sunt acre și viermănoase [...] «Ai mere bune?» a întrebat ea vrând să-l dea la o parte. [...] «Leică, nu mai guici așa, că nu ți-am spart casa, a spus iar mocanul cu vocea lui moale de muntean. Ce guici așa, leică? Vai, vai! Cum mai guică! Ca o purcea!» a mai adăugat mocanul nedumerit și vorba a fost prinsă de vecini. Maria Moromete se înfuria rău când i se spunea Guica.". Ea îi învață pe cei trei nepoți, pe Achim, Nilă și Paraschiv, să plece la oraș și să vândă oile și caii lui Moromete. Evident că ei vor ajunge la oraș într-o debusolare și mai mare, practicând meserii insignifiante și rușinoase, pentru că spațiul în care evadează este el însuși unul **închis**. De altfel, nici Niculaie Moromete nu reușește să ajungă decât un activist de partid, care se va retrage, după o întâmplare tulbure din satul de baștină, într-o tăcere absolută, în grădina de la Mogoșoaia, punându-și în aplicare cunoștințele de horticultor dobândite între timp.

În lumea satului, lucrurile evoluează, mai bine zis **stagnează** după un tipic cunoscut: oamenii ies la câmp sau, când nu au de lucru, stau pe la porți, se ocupă de paza oilor și a vacilor și mai ales se adună în poiana lui Iocan pentru a discuta politică. Chinurile la care e supus Niculaie, bolile comune tuturor copiilor la țară, friguri, bube, puroaie, sunt privite cu aer ironic: „trece și asta, cum trec toate!". Niculaie este **înstrăinat** de semenii săi, nu contează prea mult ca individualitate, e doar un obiect cu utilități limitate. Că nu este înțeles, o arată și faptul că e singurul dintre toți membrii familiei care se preocupă de învățătură. Hotărârea de a studia o ia din momentul în care frații râd de el pe ogor. Că universul visat este tot unul fals, guvernat de principii greșite, nu este acum important, el își spune dorința cu glas tare: „Tată, eu trebuie să mă duc la școală!". Ceilalți se ocupă de găini și de oi ca de cel mai important lucru al vieții. Nilă este greoi la minte, lucru sugerat și de modul în care Moromete i se adresează: „Băi Nilă – m'!", Achim este mai colțos, Paraschiv mai expansiv.

În acest spațiu, fiecare obiect are o funcționalitate simbolică: salcâmul lui Moromete, disputat cu Tudor Bălosu, devenit obiect de tranzacție, este un **simbol multivalent** al acestei lumi. Dacă pentru germanici stejarul este sacru, salcâmul este pentru Moromete un veritabil **axis mundi**, un simbol al independenței lui, personajul identificându-se cu acest arbore. Pământul și orice obiect de pe el sunt, pentru Moromete, simboluri sacre, neputând fi înstrăinate, și de aceea rezistența de a-i vinde lui Bălosu salcâmul nu surprinde pe nimeni. Dar salcâmul lui Moromete mai poate avea și un alt înțeles: este un semn de hotar și, odată ce acesta va fi tăiat, se poate ajunge la pierderea întregului pământ. Scena tăierii salcâmului este precedată de un bocet funerar, prevestind decăderea viitoare a protagonistului. Doar Ilie Moromete realizează importanța evenimentului, pentru că celălalt actant, Nilă, feciorul mijlociu, este o ființă greoaie în gândire, incapabilă de a face legătura între situații și evenimente. Moromete îi răspunde că salcâmul a fost tăiat „ca să se mire proștii". Căderea salcâmului este lentă: „Din înălțimea sa, salcâmul se împotrivi, se clătină, apoi deodată porni spre pământ [...] Văile clocotiră și toți câinii din jur începură să latre".

Poiana lui Iocan este un alt loc simbolic, cel al **falsei victorii asupra timpului**; aici, mai mult decât la biserică, țăranii vin la o slujbă de înțelepciune ca într-o agora grecească. Dar țăranii nu pot controla de aici cursul evenimentelor, deși, într-o oarecare măsură, vorbele lor par a dirija de la depărtare lumea. Înseși discuțiile purtate în acest spațiu au un umor țărănesc, altul decât cel al personajelor lui Ion Creangă, pentru că acestea nu au naivitatea ironică de a crede că băiatul regelui își are lotul lui de pământ. Iluzia țăranilor constă în a-și închipui că toată lumea este făcută după chipul și asemănarea lor și că trăiesc într-o lume de țărani, în care orașele sunt locuri izolate, de unde vin numai boieri și chemări la război. Totuși nu trebuie neglijat faptul că fierarul se ducea pe la Pitești sau pe la Roșiori și se întorcea cu cărți de tipul **„Progres? Există Dumnezeu?"** sau **„Niță pitpalac la Karlsbad**?", încercând să aibă altă viziune asupra lumii și a evenimentelor. Ziarele la care sunt abonați Moromete, Iocan și Cocoșilă sunt diferite, în funcție de doctrinele lor politice: primul este abonat la **„Mișcarea"**, al doilea la **„Curentul"** și al treilea la **„Dimineața"**. Totuși, Moromete este cel care dă tonul în comentarea știrilor, mereu predispus la o privire rațională asupra realității. Cum s-ar spune, el este **„spiritul adunării"**, un membru marcant la această conferință ad-hoc ce amintește de sfaturile din vechime ale bătrânilor. Ziarele aduc vești despre evenimente îndepărtate, despre războiul din Spania, parcă înăbușite de un imaginar zid de protecție. Atunci când Moromete și Cocoșilă nu veneau la întrunire la poiana lui Iocan, însemna că sunt supărați pe politică. Cum timpul se scurge extrem de încet, iar cei trei se cred în plinătatea forțelor, și preocupările lor sunt pe măsură: ei discută evenimentele cu aerul cel mai serios din lume, ca și cum ar fi fost singurul lucru important.

Acest fapt arată că altă „ocupațiune mintală" cei de acolo nu au; Moromete chiar remarcă: „Adică ocupațiunea ta mintală, Cocoșilă, e la alte prostii!". Atitudinea țăranilor față de lumea înconjurătoare respectă regula **alienației succesive:** universul este reconstruit în cercuri concentrice, satul lui Moromete fiind situat departe de lumea semiindustrială și semicivilizată a Bucureștiului, la fel cum aceasta este situată departe de un **centrum mundi,** unde persistă încă **timpul rotitor sacru**, o parte a **netimpului demiurgic**. Dumitru lui Nae este, fără doar și poate, exemplul cel mai concludent: „– Primul agricultor o fi mergând și el la plug?[...] – Merge, de ce să nu meargă?[...] – O fi având pământ?[...] – Are [...] Are așa, cam vreun lot și jumătate!... – Nu cred, [...] are mai mult, că trebuie să-l țină și pe ăla micu, pe Mihai...". Timpul trece cu o solemnitate memorabilă pe deasupra acestor țărani, care vor gândi în continuare că lumea este a lor, că lucrurile se vor întâmpla așa pentru totdeauna. Ei nu-și închipuie că tocmai o știre banală, despre izbucnirea războiului, undeva în Spania, este chiar începutul sfârșitului lumii lor țărănești. Doar Țugurlan stă încruntat, prefigurând inconștient acest final ce va veni peste câțiva ani, când timpul nu va „mai avea răbdare", nu va mai curge lent, ca un fluviu de câmpie, și alți protagoniști, mai de neînțeles decât cei dinainte, vor intra în scenă. Țugurlan nu poate pricepe această gratuită distracție de a bate apa în piuă, fiind printre puținii care își dau seama că timpul are și alte dimensiuni, total

străine de această inutilă rostire a vorbelor: „Ceea ce văzuse și auzise aci era același lucru, aceeași vorbărie fără noimă pe care o auzise și la fierărie...". Pentru un răzvrătit ca el, cei din jur sunt niște pierde-vară, pe care fatalitatea îi va înghiți încetul cu încetul și în scurt timp totul se va nărui ca un castel de cărți: „ei pluteau pe apa aceasta a lor cu atâta seninătate, încât era cu neputință să nu-ți dai seama că acest fel era de fapt bucuria și libertatea lor".

Dincolo de aceste ritualuri transferate în sfera gratuității, viața satului se derulează în aceeași atmosferă rotitoare a timpului. Aristide, primarul, continuă să se îngrijească de afacerile sale, Tudor Bălosu să-și apere pământul chiar de fata lui, de Polina, care încearcă, împreună cu Birică, să-și ia prin forță partea de zestre, flăcăii continuă să se plimbe pe ulițele satului, fluierând fetele pe la garduri. Secerișul grâului se desfășoară după un ritual conservat de sute de ani: oamenii se trezesc cu noaptea în cap, pregătesc de-ale mâncării, membrii familiei seceră, iar Moromete leagă snopii. O astfel de zi memorabilă nu poate fi lipsită de eventuale glume, referitoare la cei mai leneși, pe care Niculaie nu le pricepe, simțind că trebuie să facă altceva, revolta sa de pe miriște fiind simptomatică: el vrea, cu orice preț, să meargă la școală. Câteodată, aceste evenimente câmpenești se desfășoară după un scenariu mult mai dur, cu bătăi violente, cum este cazul conflictului dintre Victor Bălosu și Birică, venit, cu proaspăta nevastă, să secere grâul de pe locul cuvenit ca moștenire.

Moromete, „filozof", „naiv", „actor", „inocent", „disimulat", cum a fost apreciat pe rând sau în același timp de critica literară, rămâne amenințat mereu de neiertătoarea percepție; comportamentul lui în astfel de ocazii este unic, cu un joc de scenă magistral. La intrarea perceptorilor în curte, Moromete se preface extrem de ocupat, își termină în liniște aparentele treburi începute, o ia spre grădină, fără a-i lua în seamă pe cei doi intruși așezați pe prispă, apoi se face că intră în casă, jucând imperturbabil comedia amânării plăților cuvenite statului. Moromete se preface supărat, îl îndeamnă pe Paraschiv să pună mâna pe furcă, rămasă acolo de mult timp, apoi îi cere agentului, cu ton poruncitor, să-i dea „o țigare", se face că nu aude când Jupuitu îi scrie chitanța de trei mii de lei, pertractează, încearcă să înțeleagă de unde provine graba încasatorului, apoi îi spune pe ton molcom, după ce oamenii stăpânirii încearcă fără succes să-i ia mai întâi căruța, apoi caii: „De unde să plătesc, Jupuitule, că-ți mai spusei și adineauri: dac-aș putea să **fac** bani, de câte ori ai veni **aș făcea** și ia, domnule!". Agenții fiscali sunt, în lumea lui Moromete, opresorii ei inflexibili, singurii care fac legătura acestei lumi atemporale cu un centru îndepărtat, un oraș despre care țăranii cred că nu aduce „decât chemări la război, impozite de plătit și nenumărate alte constrângeri". Moromete exprimă atitudinea generală a țăranilor, care au avut repulsie față de cei ce veneau să le controleze averile. Un reprezentant al acestei poliții este Jupuitu: „I se spunea Jupuitu din pricină că atunci când se bărbierea, fața lui părea jupuită. Era un agent de urmărire cinstit, adică prost, cum îi spuneau oamenii, înjurându-l în același timp. Îmbogățise, așa credeau ei, doi perceptori, iar el rămăsese tot sărac. Adevărul era că fusese la început sărac lipit și ceea ce avea acum încă nu se cunoștea...". În cele din urmă, Moromete, proprietarul a paisprezece pogoane de pământ, îi dă o mie de lei, cu două sute mai puțin decât primise pe salcâmul tăiat. Țoalele pe care le au fetele ca zestre, scoase de cei doi perceptori parcă la mezat, sunt introduse din nou în ladă, ca niște bunuri de preț cu care se va garanta și altă dată credibilitatea fiscală a posesorilor. Amânarea aceasta a lucrurilor este specific țărănească; pentru locuitorii satului, **timpul are încă nesfârșită răbdare**. Iluzia aparține personajelor contemplative, supuse de **teroarea istoriei** să trăiască într-un spațiu general-uman guvernat de legi inumane: prins de avalanșa viitorului, timpul se răzbună împotriva lui Moromete, în vreme ce acesta asistă fără putere la procesul propriei treceri treptate în neant.

Cadrul general, eminamente **social**, este, pentru cei de aici, al unei lumi inferioare ca preocupări; Birică și Polina sunt exemple simptomatice. Se căsătoresc din dragoste, fără zestrea cuvenită din partea părinților fetei, conservată de un avar minor ca Tudor Bălosu, și de aceea

viața lor se transformă într-un calvar, fiind salvată numai de puterea sentimentelor care îi unesc. După ce povestea lor se consumă, trec într-un plan epic secundar, rămânând în această măruntă lume a satului, marginalizați, ostracizați de rudele cu care trebuie să împartă pământul. Pentru a-și construi o casă și nu un bordei, tânărul este nevoit să vândă o parte din pământul ce i se cuvine. Boțoghină este un alt personaj care trebuie să vândă o parte din lot pentru a se trata de boala gravă a timpului, ftizia. Nevasta lui, supusă trecerii rapide a frumuseții, se află într-un stadiu avansat al degradării biologice: „După aproape cincisprezece ani de la măritiș, nevasta lui Boțoghină nu mai păstra din frumusețea ei de atunci decât gura și ochii. Avea obrajii subțiri și înăspriți, iar fruntea parcă i se îngustase. Semăna cu o țigancă pribeagă, cu fața arsă de vânturi și ploi, înnegrită și îmbătrânită înainte de timp.". Vasile Boțoghină nu este, nici el, decât un personaj anemic, subțiat de viață, afectat de boală, fapt ce stinge orice afectivitate familială: „– Ce tot îi dai zor cu cimitirul? strigă Anghelina înfuriată. Una-două, la cimitir! Mă duc la cimitir! Du-te la cimitir, dacă nu mai ești în stare să trăiești!".

Viața cotidiană a satului își propune, totuși, uneori, și o **ieșire din cotidian, o eludare a monotoniei.** Păcălelile au loc chiar și în timpul mesei sau la secerișul grâului, când vecinii de tarla se înțeapă cu glume pline de savoare. Tradițiile și tabieturile rurale sunt conservate și statornicite în familie: la sfârșitul zilei de muncă, Țugurlan și Moromete fumează o țigară împăturită din hârtie de ziar, discutând despre loturile de pământ pe care le au. Încercarea inconștientă de a opri timpul, în aceste conversații ce pot să se prelungească la nesfârșit, este secvențialitatea ce creează, cel mai adesea, scene memorabile. Țăranii mai asistă la spectacolul călușarilor: „Când speria și stropea cu ouă clocite muierile și copiii, mutul mormăia ca un urs sau urla ca un taur: aabreau!

Abreau se grăbi să facă așa-zisa numărătoare, trecând de la un călușar la altul și mormăind nu se știe ce în dreptul unuia pe care îl știa mai slab. Se trase înapoi și se stropși la ei poruncitor:

– Hăpșa!"

Din păcate, toate aceste personaje, comice sau grave, dispar, copleșite de împrejurările vieții: Țugurlan este arestat, pentru că îl dezarmase pe șeful de post, după ce descoperise că Aristide fura din grâul oamenilor adus la moară pentru măcinat, iar Moromete dispare de pe scena satului după fuga fiilor la București și din viață mai târziu, pe vremea comuniștilor, după ce devine un inadaptabil, un om al unor timpuri trecute. Pentru că acum vremea țăranilor se sfârșise: veneau alte vremuri, cu toate atrocitățile și rătăcirile lor. Ca urmare, „**Moromeții**", la fel ca „**Ion**" sau „**Răscoala**" lui Rebreanu, este o **utopie a antiutopiei**, propunând o realitate ce nu se vrea trăită, ci numai observată, de undeva, de foarte departe, din timpul istoric, care trece fără cruțare. Lumea trecută există ca o stranie construcție monolitică, un **quiproquo** al unui regizor magic: el adoarme personajele, folosind o schemă temporală falsă, pentru ca, în cele din urmă, să le sortească pieirii, prin întoarcerea la matca originară a timpului profan.

În volumul al doilea al romanului, Ilie Moromete coboară de pe soclul intemporalității sale: el nu mai este nici proprietarul loturilor de altădată, pierdute prin colectivizare, nu mai are nici copiii de partea lui, iar vremea discuțiilor de la poiana lui Iocan este o amintire îndepărtată. Acum este rândul lui Niculaie să-i ia locul și vom descoperi un alt plan al desfășurării romanului, cel al evoluției lui Niculaie, care are o altă perspectivă asupra vieții, deschisă de școală. În primul volum al romanului, în timp ce frații lui se pregăteau să fugă la București, cu oile și cu banii pe care credeau că li-i datorează Moromete, Niculaie începea un alt drum. Semnificativă este și desprinderea mezinului de această lume țărănească, dubitativă, plină de grele întrebări: „– Unde ne ducem noi, domnule?" întreabă Moromete atunci când se pregătește să-l ducă pe Niculaie la oraș. Sensul întrebării este mai profund, semnificând destinul unei lumi aflate la răscrucile istoriei: **există oare un alt viitor?** (*H.S.*)

Scena cinei

Expresia concentrată a spaţiului, cu implicaţii temporale şi cinetice, cu relaţiile şi tendinţele lor, este întâlnită mai întâi în scena cinei din familia Moromeţilor. Aparenţa generată şi de timpul „foarte răbdător cu oamenii", dar şi iluzia funciară a lui Moromete în perenitatea lumii sale este a unei familii arhaice, echilibrată de o forţă coercitivă paternă şi condusă după o ritualitate străveche circumscrisă rotirii eterne a anotimpurilor: „cât ieşeau din iarnă şi până aproape de sfântul Nicolae, Moromeţii mâncau afară în tindă la o masă joasă şi rotundă, aşezaţi în jurul ei pe nişte scăunele cât palma". Tatăl, autoritar, principiu de ordine şi de armonie patriarhală, „stătea parcă deasupra tuturor" şi, din pragul odăii, din locul său lejer, „stăpânea cu privirea pe fiecare".

Analiza acestui text sugerează însă o stare de criză incipientă, cu dezvoltare în cel puţin trei direcţii principale. Părând la prima vedere statică, încremenită în curgerea domoală şi ciclică a timpului, scena conţine o energie potenţială, subterană, gata să se materializeze în acte şi atitudini neprevăzute, degajă o atmosferă apăsătoare, cu prevestiri malefice. Moromete stă în prag, putând „să se mişte în voie", blocând ieşirea, reprimând deci simbolic orice intenţie de evadare a celorlalţi, care „stăteau umăr lângă umăr, înghesuiţi", pentru ei „masa fiind prea mică". Între poziţia tatălui şi a fiilor se stabilesc, încă de aici, opoziţii semnificative, generatoare de **conflicte ireductibile**. Contrar unor aserţiuni critice destul de răspândite, cea mai evidentă este **criza fiilor**, care în universul moromeţian precede **criza tatălui**. Paraschiv, Nilă şi Achim, **latura rebelă** a familiei, cu tendinţe centrifuge, „stăteau spre partea dinafară, ca şi când ar fi fost gata în orice clipă să se scoale de la masă şi să plece afară"; „se aşezară la masă **absenţi**, uitându-se în gol, oftând". Situarea spaţială a lui Niculaie, care neavând nici măcar scaun la masă, „se aşază turceşte pe pământ", justifică poziţia neglijabilă a mezinului, anticipează de fapt obstacolele şi asperităţile unei anevoioase deveniri.

Criza fiilor merită o demonstraţie mai amplă; este vorba de un proces inevitabil de înstrăinare faţă de o lume învinsă în cele mai stabile, în cele mai conservatoare laturi ale existenţei sale, perfectă numai în concepţia de un desăvârşit imobilism a lui Moromete. Aici, loc benefic, protector – salcâmul prelungind funcţia de apărare a codrului de odinioară – personajul are conştiinţa unicităţii. Ceea ce se întinde dincolo de câmpie ţine de un domeniu ireal, nu există sau, dacă totuşi i se acceptă o existenţă posibilă, aceasta este atât de neverosimilă, încât explorarea ei devine aventură. Mai mult o aventură spirituală, ca o călătorie a spaţiului propriu prin teritorii necunoscute, în care latura materială (negustoria lui Moromete, care prilejuise mersul la munte) serveşte doar ca pretext. Rostul lui, odată ieşit din sat, este de a asimila celelalte spaţii şi de a le transforma în istorisiri captivante, uneori ironice şi minimalizatoare, în **mitosuri**, în adevărate delicii ale povestitorilor şi ale ascultătorilor. Dacă fascinaţia lui Moromete este, de fapt, atitudine negatoare, cea a fiilor este reală, mistuitoare: „Niculaie, care ascultase uimit peripeţiile tatălui cu căruţa pe drumurile de munte, sărise şi el pe neaşteptate şi strigase: «Aşa e, tată! Mai du-te iar!»".

În nuvela **„Desfăşurarea"**, circumscrisă desigur aceleiaşi spiritualităţi, există o secvenţă care ilustrează remarcabil fascinaţia fiilor, uimirea şi neliniştea produse de posibilitatea întrezăririi altor meleaguri, părăsirea treptată a splendorilor campestre: „Aşa făceau în fiecare zi, se propteau în ciomege şi se uitau cu uimire la roţile trenului, la necunoscuţii care stăteau la ferestre. Le bătea inima de fiecare dată, le străluceau ochii, li se tăia răsuflarea. După ce trenul pierea, rămâneau tăcuţi, neliniştiţi, cu sufletul tulburat de dorinţi. Jocul lor de-a purceaua nu mai avea nici un farmec, nici laptele închegat în pământ, nici pepenii furaţi".

Criza tatălui se învederează, aşadar, încă din scena mesei, cel puţin ca termen de opoziţie faţă de tendinţele manifeste ale fiilor. Dar direcţiile divergente din familie se vor amplifica radiar, pulverizând-o, fisurile dând reverberaţii în întreaga comunitate. Catrina

naufragiază, aproape firesc, într-o criză mistică şi evoluţia personajului, previzibilă şi normală în mediul rural, este, tocmai din acest motiv, neglijabilă sub aspectul efectelor ei. Mai relevant este că Moromete ştie, simte seismele din jur; încă de la tăierea salcâmului îi surprindem condiţia de **iniţiat în tainele lumii** sale, susţinută intens prin contemplare şi singurătate, prin ele deducând instinctiv primejdia, nedefinită însă, rămasă prin urmare nemărturisită. Arta lui Marin Preda se manifestă aici excepţional prin **sugestie**, acordând valori simbolice nebănuite tăierii arborelui care închide şi defineşte spaţiul rural. Omniprezent, salcâmul participă simpatetic la toate actele umane, realizându-se o perfectă fuziune om-natură, om-spaţiu; satul însuşi, privit de departe, din câmpie, pare o cetate cu înalte ziduri verzi, în pacea cărora oamenii se retrag şi-şi trec momentele fundamentale ale vieţii; muncă şi odihnă, tristeţe şi sărbătoare, dragoste şi moarte, liniştea, plăcerea contemplării, seninătatea, meditaţia profundă, siguranţa de sine îi sunt facilitate lui Moromete doar de salcâmii săi, în grădină. Grădina este locul unor decizii capitale în ceea ce priveşte destinul familiei şi tot aici, între salcâmi, parcă pentru un grav dialog cu ei, Moromete se retrage instinctiv din faţa primejdiei, reprezentată fie de oamenii stăpânirii veniţi pentru „fonciire", fie de insistenţele lui Tudor Bălosu de a cumpăra locul de casă al familiei.

Salcâmul se prăbuşeşte pe un fundal de bocete, ca un cor antic, şi, o dată cu acestea, forţe misterioase pătrund prin spărtura produsă, lumea intrând, de fapt, brusc, într-un proces de ireversibilă micşorare, ca o vertiginoasă cădere abisală, prevestind reducţia ei absolută: „...acum totul se făcuse mic. Grădina, caii, Moromete însuşi, arătau bicisnici. Cerul deschis şi câmpia năpădeau împrejurimile." Numai că, pentru oamenii comuni, fără cunoştinţă de complexitatea spaţiului în care vieţuiesc, tăierea salcâmului are doar o singură semnificaţie, dezvăluită de Moromete cu nereţinută maliţie: „ca să se mire proştii", fapt ce singularizează şi, implicit, amplifică drama personajului.

Agresiunea se vădeşte, în al treilea rând, şi în ordine morală. La poiana lui Iocan, unde participarea se face după îndeplinirea unui riguros ritual cathartic, se produce conflictul lui Ţugurlan, impactul revoltei lui, care, amplificată, va duce la schimbarea realităţii politice şi sociale. Tendinţa lui Moromete este, ca totdeauna, să amâne confruntarea, raţionând revolta intrusului („trei chestiuni rezultă din cele spuse de Ţugurlan"), dar evidenţa se impune iluziei şi, mai târziu, el însuşi va recunoaşte că „Ţugurlan a avut totdeauna dreptate". Semnul înfrângerii, al iminentei alienări în spaţiul care, împotriva voinţei şi iluziei lui, urmează firesc legile timpului ce „nu mai avea răbdare", este dat de chipul lui teluric, de lut ars: „Era aşa cum îl cunoşteau ei, dar parcă, era **singur, fără familie, fără Iocan şi Cocoşilă, fără Dumitru lui Nae şi... fără parlament**" (s.n.). Moromete este victima unei neputinţe funciare de a schimba spaţiul, de a se adapta rigorilor altuia; de aceea, menţionăm şi imaginea morometiană a cadrului complet metamorfozat din volumul al doilea, opusă celei dintâi, satului cu salcâmi, cu cerul limpede deasupra, cu fântână şi şosea, când pe scena istoriei apar personajele comuniste: „...s-ar fi zis, văzând ce oameni ieşeau acum la iveală, că un sat parcă nu era o aşezare de cel mult două mii de case adunate într-o vale de râu şi ascunse sub salcâmi, ci o **groapă fără fund**, din care nu încetau să iasă atâţia necunoscuţi!" (s.n.).

Dar mersul însuşi, înscris în satul tradiţional într-un desăvârşit cod al mişcării, este în măsură să dea dimensiunile restructurării unei lumi. Dacă mai persistă un **mers al dragostei**, **„nicăieri**, tărăgănat", şovăitor şi indecis, unul al grijilor existenţei, al ieşirilor repetate în câmp, aferat, **„aşternut"**, aproape mitic, sau „mersul nenorocirii", mersul concludent al morţii, timpul **(istoria)** subminează sensul major al mişcării, dat de folosirea milenară a **calului**. Fiii, aducând de dincolo de câmpie normele şi maşinile altei lumi, zădărnicesc tocmai această modalitate străveche de deplasare terestră, propunând conştiinţei ţărăneşti un fenomen incredibil: uciderea cailor. Se sugerează astfel abolirea mişcării, actul final al destrămării unui spaţiu tutelat pentru eternitate, la porţile unui nou mit, de chipul de humă arsă al lui Moromete ce priveşte „însingurat de pe poliţa fierăriei lui Iocan". (***Gh.S.***)

Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual (ROSETTI)

Ex. 2/ p. 99. Fragmentul prezintă cina familiei Moromete după o zi de muncă la câmp. Precizați dacă există o rânduială (o ierarhie) în interiorul familiei, indicată de locul fiecăruia la masă.

Semnificațiile scenei mesei sunt amplu discutate în comentariul de mai sus. Fiecare membru al familiei ocupă un loc aparte: frații vitregi, Paraschiv, Nilă și Achim, stăteau de partea opusă a tindei, gata să plece parcă, lângă vatră stătea Catrina Moromete, avându-i lângă ea pe Niculaie, așezat pe jos, pe Tita și pe Ilinca. Faptul că cei trei frați vitregi stau departe de centrul mesei prefigurează, într-un fel, fuga lor de mai târziu și în general „fuga fiilor" din mediul tradițional.

Ex. 4/ p. 99. Stabiliți rolul și importanța lui Ilie Moromete în familie, ținând seama de locul lui la masă.

Ilie Moromete este capul familiei, de aceea locul său la masă este central. El încearcă să-și exercite autoritatea asupra fiilor săi, dar acest lucru în cele din urmă nu-i mai reușește: spre sfârșitul primului volum din „**Moromeții**", are loc „criza fiilor", aceștia plecând la București. Ilie Moromete folosește uneori un ton aspru, poruncitor, pentru a-și menține autoritatea în familie.

Ex. 6/ p. 99. Precizați care este funcția Catrinei în ordinea familială.

Catrina, ca orice femeie de la țară, în familia tradițională, are două funcții esențiale: de perpetuare a speciei și de a asigura hrana zilnică membrilor familiei. Femeia, la țară, are un rol minor, utilitar: ea trebuie să aibă grijă de treburile casei, să nască prunci, să se îngrijească de mâncare, să stabilească o anumită coeziune între membrii familiei.

Ex. 9/ p. 99. Explicați statutul lui Niculaie (copilul cel mai mic al familiei).

Niculaie, mezinul, este supus unei tensiuni continue, atât din partea surorilor, cât și din partea feciorilor mai mari ai lui Moromete, frații lui vitregi. Aceștia nu înțeleg de ce Niculaie trebuie să învețe carte, fiind chiar invidioși pe el. De aceea, copilul evadează din satul tradițional prin învățătură. Statutul lui e de „singuratic", așa cum prefigurează și titlul unui roman ulterior, „**Marele singuratic**" (1972), în care este înfățișată și analizată condiția lui Niculaie, devenit, după eșecul colectivizării în satul natal, inginer horticultor.

Ex. 4/ p. 95. Analizați conținutul semantic al celor două verbe din fraza următoare: „Moromeții se dezmorțiră și reveniră iarăși la starea lor dinainte."

Masa se desfășoară, în general, în tăcere, într-un ritual cotidian care automatizează gesturile și atitudinea personajelor. Achim, Nilă și Paraschiv au o figură „de parcă ar fi trebuit nu să mănânce, ci să ridice pietre de moară.". Tita taie mămăliga cu o ață subțire, Ilinca aduce o oală mare cu ciorbă de ierburi, iar Niculaie cere brânză. De aceea, în această atmosferă, cântecul auzit din sat îi trezește din starea lor obișnuită, de celulă familială intrată în criză, pentru ca apoi totul să revină la normal.

***/ p. 100.** Puneți în relație fragmentul următor din romanul „**Moromeții**" cu noțiunile teoretice alăturate: mimesis, verosimil, ficțiune, imaginație, adevăr artistic.

În romanul lui Marin Preda, familia lui Pisică reprezintă punctul cel mai de jos al atitudinii față de pământ și față de proprietate: este una dintre cele mai sărace familii din sat. Aici, relațiile dintre membrii familiei, mai ales atitudinea față de copii, față de viitorul lor trădează o totală indiferență: „Iar îi «amendează» alde Pisică pe copiii ăia ai lui. A trecut pe-aici după ce a vorbit cu Tudor Bălosu. Alaltăieri. «Ce faci, Traiane, iar vinzi pământ?» îl întreb. «Nu vând, îi amendez pe copiii ăia.» «Mai ai?» zic. «Ce?» «Pământ.» «Gata! zice. Nu mai vând decât astea două pogoane. Mai am două, le păstrez pentru tutun.»". Afacerile, într-o astfel de lume arhaică, se desfășoară în jurul unor loturi de pământ, singura sursă de bani pentru „fonciire" și pentru cheltuieli gospodărești.

Mimesisul, o categorie artistică ce vizează în principal imitarea artei divine, a absolutului în viziune platoniciană, se traduce aici prin capacitatea de a statua această amânare continuă a trecerii timpului, de a realiza fie și un **status-quo**, rezultat tocmai din credința că undeva, cândva, soarta va fi mai bună și pentru copiii lui Pisică, mereu amendați: „Omul despre care pomenea Moromete era cizmarul satului. Avea o droaie de copii pe care cizmarul îi «amenda» mereu vânzându-le pământul.".

Atemporalitatea scenei rezidă tocmai din această învestire într-un viitor care nu se vrea benefic; iată cum Dumitru lui Nae și Moromete discută despre situația celor doi:

„– He, he, he! râse Dumitru lui Nae gânditor. Nu știu ce dracu are să facă el cu copiii ăia când s-or face mari.

– Păi ce vreai să facă, Dumitre! se miră Moromete. Când s-or face mari și le-o veni vremea să se însoare o să spună alde tat-său: «De vândut pământul, vi l-am vândut, de învățat să fumați, v-am învățat, de băutură mai învățați și singuri!»"

Intenția inițială a lui Pisică nu fusese de a ajunge în sapă de lemn, dar „muierea" lui se dovedise de o prolificitate mai puțin obișnuită: „Acest Traian Pisică nu vânduse din lot chiar îndată ce-l avusese. Dimpotrivă, ambiția lui fusese să-l mărească și într-un fel chiar izbutise, plătindu-și titlul de împroprietărire și impozitele din cizmărie. Muierea lui însă îi strică planul; începu să-i toarne la copii. Întâia oară îi făcu doi gemeni, apoi după aceea patru copii în mai puțin de șapte ani, apoi iarăși doi gemeni și încă timp de șapte ani, alți cinci copii. În acești ani, iarna sau vara, pe vreme rea ori în zile frumoase de primăvară, cine trecea prin dreptul casei cizmarului trebuia să-și pună amândouă mâinile la urechi și să grăbească pașii. Zarva celor treisprezece copii ai lui semăna cu aceea pe care o fac țiganii pribegi când chefuiesc ori se iau la bătaie. Pe seama gălăgiei și urletelor care se auzeau uneori din casa lui, femeile spuneau în mod firesc când era vorba să fie pricepută mai bine neorânduiala sau dezmățul din vreo familie: «Ca la alde Pisică.»".

Scenele din familia lui Pisică, în viziunea lui Moromete, prin care acțiunea urcă în spațiul fictiv, în **ficțiune**, compatibilă cu realitatea, **verosimilă**, sunt memorabile: „Moromete se dusese într-o dimineață să-i vadă pe-ai lui Pisică ce fac ei când dorm atâția copii, cum se scoală, ce le spune Pisică, ce face el și muierea, dacă se pun la masă și în general cu ce se ocupă această familie și mai ales din ce cauză e atâta zarvă, și zbierete, și gălăgie, și răcnete care se aud de la cinci kilometri.". Pretextul pentru care Moromete intră la Pisică în casă e repararea unei perechi de bocanci, pentru că în satul tradițional din câmpia deschisă bocancii, pantalonii strânși pe picior și hainele groase constituie îmbrăcămintea tradițională. Casa lui Pisică este o adevărată magazie, un spațiu subteran al existenței umane, un hangar pregătit parcă tocmai pentru asemenea experimente de puericultură extremă. Paturile din casa lui Pisică sunt diferite de ale celorlalți săteni: „Erau așezate acolo în magazia aia a lui, fiindcă așa de mare e odaia în care stau ei, ca o magazie. Când să mă așez pe scaun, o dată mă pomenesc că mă apucă cineva de gât și se încleștează de spinarea mea; întorc așa mână spre ceafă, îl apuc de păr și îl dau jos și mă uit la el; un ăla ca un gherlan, de-o șchioapă, se uita la mine și făcea au! ooo! au! ooo!".

Singura modalitate a scăpa de acest atac neașteptat este promisiunea unei țigări: «Sfârfălică, zice, na la tata din țigare!». Apoi Traian Pisică, el însuși aflat în vârful patului, strigă deșteptarea: „«Deștepta-rea!» Știți? Ca la armată! Ei! zic eu. Ce să-i faci? Aici trebuie instrucție!". Trezirea dezlănțuie puterile adâncurilor, degenerând într-un vacarm absolut, în care toți se ceartă cu toți. Copilul mic sare peste toți ceilalți, peste „nasurile lor, peste ochi, peste capete, pe grumaji", începând o păruială în stilul „**Țiganiadei**" lui Ion Budai-Deleanu, în asistența nepăsătoare a părinților, a mamei, care „căsca și cu pieptenele în mână începuse să se țesale": „Din paturile lor, copiii au sărit jos și a început o viermuială... Trei-patru din ei, ăia mai mari, căutau să-i desfacă, dar ce să desfaci, că uite așa le umblau cracile pe sus; și se rostogoleau; și se dădeau de-a-mboua; și se loveau la burtă; și pârâiau cămășile de pe ei; și se bășeau; și le curgea sânge din nas!". Tot carambolajul se termină însă brusc, aproape inexplicabil pentru vizitator: femeia lui Pisică, terminând de „țesălat", își bagă un deget în ureche, iar una dintre fete, Ciulca, de vreo șase ani, se oprește din zbânțuit și începe să urle ca din gură de șarpe, după care se face o neobișnuită liniște. Întreaga familie a lui Pisică are semne consacrate și coduri de comportament, care, spre nedumerirea lui Moromete, funcționează totuși cu precizie: astfel, liota, la un strigăt care se vrea de voievod, „s-a suit în pod și s-a întors cu șiruri de tutun", începând astfel activitatea obișnuită, „productivă". Cei doisprezece umplu casa, se suie apoi în pod, de unde se întorc

cu legături de tutun: făceau păpuşi şi fumau. În timp ce întregul detaşament se ridică în slava zorilor, Pisică îi repară lui Moromete bocancii, dându-i şi celui mic, din când în când, să tragă din ţigară.

Cum se observă, Marin Preda foloseşte un adevărat rechizitoriu stilistic pentru a crea verosimilul în artă, pentru a da expresie adevărului artistic. Modelul educaţional folosit în această familie este al unei autorităţi părinteşti orientate pe căi greşite. Cu atât mai mult însă lumea lui Moromete este mai credibilă, mai verosimilă, cu cât ficţiunea şi imaginaţia transfigurează posibile fapte reale, într-o viziune artistică extrem de convingătoare.

Ex. 1/ p. 102. Distingeţi cele două etape din „istoria" familiei Pisică (înainte şi după apariţia copiilor). Recunoaşteţi povestitorul.

Pisică sărăceşte din cauza numărului mare de copii: soţia lui rămâne gravidă de prea multe ori şi, pentru a subzista, Pisică trebuie să „amendeze" viitorul copiilor, vânzând din pământul primit la împroprietărire. Numărul de copii al lui Pisică creşte imprevizibil: „Întâia oară îi făcu doi gemeni, apoi după aceea patru copii în mai puţin de şapte ani, apoi iarăşi doi gemeni şi încă timp de şapte ani, alţi cinci copii". După ce sunt născuţi toţi cei treisprezece copii ai lui Pisică, averea lui se micşorează progresiv, el păstrând doar două pogoane de pământ, pentru tutun.

Ex. 2/ p. 102. Identificaţi elementele care transformă scena trezirii în spectacol, din perspectiva lui Ilie Moromete.

Moromete se duce la Pisică pentru a-şi repara bocancii: el se trezeşte, la un moment dat, prins de spate de unul din „gherlanii" lui Pisică şi îl dă la o parte. Între timp, tatăl, Pisică, strigă „Deştepta-rea!" la întreaga companie, iar cel mic „începe să ţopăie şi să joace sârba peste spinările ălora care dormeau [...] Peste nasurile lor, peste ochi, peste capete, pe grumaji.". Toţi încep să se ia la bătaie, până când mama îşi bagă un deget în ureche, iar o fată de vreo şase ani rămâne încremenită, apoi începe să urle şi tot vacarmul se opreşte.

Ex. 4/ p. 102. Dezbateţi asupra verosimilităţii relatării lui Moromete.

Scena este destul de veridică: o asemenea aglomerare de oameni poate duce la conflicte inevitabile. Scena trezirii poate semăna cu aceea din triburile primitive, unde aspectul facial nu conta prea mult, lucru demonstrat de faptul că „gherlanul" cel mic sare peste nasurile tuturor. Mai puţin verosimilă este scena prin care se potoleşte „hoarda" de copii, prin gestul mamei de a-şi băga degetul în ureche.

Ex. 7/ p. 103. Comparaţi cele două familii din lumea ţărănească, având în vedere următoarele aspecte: raportul cu proprietatea (pământul); autoritatea paternă şi maternă; modelul educaţional; respectarea normelor de viaţă cotidiană; raporturile părinţi-copii; relaţiile dintre copii.

Împroprietărit şi el după primul război mondial, Moromete are o stare materială mai bună, în comparaţie cu Pisică, sărăcit din cauza proliferării naşterilor în familie. Autoritatea paternă îi lipseşte lui Pisică, în timp ce Ilie Moromete este la început autoritar, pentru el scena aceasta din familia lui Pisică putând fi premonitorie pentru disoluţia propriei autorităţi părinteşti. În cazul familiei Pisică, cea mai mare autoritate o are mama. Modelul educaţional oferit de Pisică este practic nul: el îşi învaţă copiii să mestece tutun, îi lasă să se bată, iar autoritatea conferită de mamă se bazează pe gesturi insolite. (***H.S.***)

ADDENDA

Ion Bălu, 1976

„Acţiunea se desfăşoară în anul 1937, de la «începutul verii» până la sfârşitul aceluiaşi anotimp. Tot acest spaţiu temporal este absorbit de trei mari secvenţe epice. Cea dintâi, ce cuprinde aproximativ jumătate din epica întregului volum, începe într-o sâmbătă seara, continuă în noaptea spre duminică şi duminică până după-amiaza.[...] A doua mare secvenţă epică surprinde satul în febra

secerişului. Capitolele acestea, în care oboseala ucigătoare a muncii se îmbină în proporţii felurite cu bucuria bunăstării ipotetice, nu sunt mai prejos cu nimic decât paginile asemănătoare ale lui Tolstoi din **Anna Karenina**. [...] Ultima secvenţă înfăţişează conflictul direct dintre Ilie Moromete şi fiii săi. [...] Marin Preda abordează dintr-o perspectivă inedită în literatura română problema pământului. Antiteza acţionează şi la acest nivel. Umanitatea imaginată de Liviu Rebreanu în **Ion** şi **Răscoala** este dominată de pasiunea pentru pământ [...] Satul moromeţian este un sat de ţărani împroprietăriţi prin reforma agrară de după primul mare război."

„Abstragerea din contingent este iluzorie, deoarece solilocviul aspiră la colilocviu şi Moromete reconstituie pe o treaptă schematică, inferioară, caricaturizând cu sau fără ştiinţă, dar cu atât mai sugestiv, universul politic dintre cele două războaie mondiale. Istoria este transformată în spectacol şi ironia inclusă dezminte contemplaţia, accentuând nota critică. Scenele, desfăşurate aidoma în fiecare duminică dimineaţa la fierăria lui Iocan, îi dau lui Moromete sentimentul acut al unei indicibile beatitudini".

Concepte operaţionale

ROMAN. Termenul provine din fr. *roman* şi defineşte o specie epică în proză de mare întindere, cu o acţiune complexă, desfăşurată pe mai multe planuri, la care participă un număr mare de personaje, supuse unor conflicte puternice, şi care conturează un pregnant tablou al epocii. Romanul este o structură epică deschisă modificărilor de conţinut şi de formă. Definiţia termenului evoluează o dată cu istoria speciei şi în raport cu epoca şi idealurile ei estetice. Potrivit „**Dicţionarului de termeni literari**", în literatura engleză există două accepţiuni ale romanului: **the romance – romanţul**, povestire eroică ce evocă viaţa şi fapte fabuloase, şi **the novel** – romanul care evocă viaţa reală şi obiceiurile epocii în care este scris. Ca şi epopeea, romanul are o **structură narativă complexă**, într-un **cadru spaţial şi temporal** ce depăşeşte cu mult spaţiul operei şi un **număr mare de personaje**, situaţie ce creează o relaţie complexă între **narator** şi personaj, în funcţie de momentul istoric şi estetic în care se manifestă. Georg Lukàcs, în „**Teoria romanului**", arată că romanul este exprimarea unui **spaţiu deschis**, iar eroul are toată libertatea de a se manifesta cum doreşte, în timp ce epopeea este produsul unui **spaţiu închis**, iar personajele evoluează constant. Originea romanului se află în nuvelă; după cum arată Tomaşevski, în „**Teoria literaturii**", **romanul** poate avea o **construcţie etajată**, fiecare nuvelă lărgindu-şi treptat acţiunea în raport cu cealaltă, ca la Lesage, în „**Istoria lui Gil Blas**", **inelară**, în care una dintre nuvele se desparte, lungindu-se în întregul roman (Jules Verne, „**Testamentul unui excentric**"), **paralelă**, fiecare dintre acţiuni având o desfăşurare paralelă (Lev Tolstoi, „**Anna Karenina**"). După situarea în timp, romanele sunt **picareşti, eroice, istorice, contemporane, de anticipaţie**, după cadrul social sau geografic, **urbane, rurale, regionale, exotice**, după forma de organizare, **epistolar, jurnal, cronică, eseistic**, după substanţa epică, **de figuri, frescă, saga, ciclic, roman-fluviu**. **Romanul obiectiv** este caracteristic, de exemplu, lui Balzac, **romanul liric** şi **de analiză** Hortensiei Papadat-Bengescu, iar **romanul autentic şi substanţial** lui Camil Petrescu. După tehnica organizării discursului, romanul este de tip **balzacian, stendhalian, tolstoian, proustian, gidian, avangardist, postmodernist**.

Romanul există, ca specie literară, încă din antichitate, prin „**Daphnis şi Chloe**", de Longos, sau prin „**Satyricon**", de Petronius. În Franţa, în secolul al XII-lea, Chrétien de Troyes fixează tipul romanului medieval, curtean şi cavaleresc, care va cunoaşte o mare dezvoltare în Europa apuseană în secolele următoare. Puţine opere însă dau strălucire acestei specii: „**Pantagruel**" (1532) şi „**Gargantua**" (1534), de Rabelais, şi „**Don Quijote**" (1605, 1615) al lui Cervantes. Romanul psihologic apare o dată cu D-na de La Fayette, „**Principesa de Clèves**" (1678), Marivaux, Abatele Prévost. Se ajunge la romanul de tip realist, mai întâi prin romanul sentimental, „**Noua Eloiză**" a lui Rousseau, apoi prin romanul englez din secolul al XVIII-lea, reprezentat de Richardson şi Fielding. Romanul francez îl prezintă ca exponent remarcabil pe Balzac, care avea aspiraţia **romanului total**: „Patru oameni au trăit o viaţă intensă: Napoléon, Cuvier, O'Connel, iar al patrulea vreau să fiu eu. Primul a trăit viaţa Europei, armatele l-au inoculat! Al doilea s-a căsătorit cu globul! Al treilea s-a încarnat într-un popor! Eu voi fi cel care a purtat o societate întreagă în cap!"

O descriere completă a societăţii oferă şi Dickens, Thackeray, Stendhal. Naturalişti sunt Zola, Thomas Hardy, G. Verga. Neorealismul este promovat de Hemingway, Faulkner, Virginia Woolf;

romanul absurd e reprezentat de Kafka, prin „**Procesul**" și „**Castelul**". Răsturnarea cronologică este posibilă la Proust, Galsworthy, Roger Martin du Gard. Specia romanului tinde spre o formulă eseistică la Dostoievski, Th. Mann, Faulkner, Malraux. **Noul roman** este numit de Sartre **antiroman**. Romanul latino-american este reprezentat de argentinianul Mario Vargas Llosa, de columbianul Gabriel Garcia Márquez.

Istoria romanului românesc începe cu „**Istoria ieroglifică**" a lui Dimitrie Cantemir, continuă printr-o serie de încercări de la jumătatea secolului al XIX-lea, dintre care mai importante sunt „**Manoil**" (1855) și „**Elena**" (1862), de Dimitrie Bolintineanu, „**Ciocoii vechi și noi**" (1863) al lui Nicolae Filimon, și dobândește o anume maturitate prin „**Mara**" (1906), de Ioan Slavici, și prin „**Viața la țară**" (1898) și „**Tănase Scatiu**" (1907), de Duiliu Zamfirescu. Cu „**Ion**" (1920) al lui Liviu Rebreanu se întemeiază romanul românesc modern, diversificat tematic în perioada interbelică de Mihail Sadoveanu, Hortensia Papadat-Bengescu, G. Călinescu, Camil Petrescu, Mircea Eliade, apoi, în a doua jumătate a secolului XX, de Marin Preda, Eugen Barbu, Zaharia Stancu, Fănuș Neagu, Alexandru Ivasiuc, Dumitru Radu Popescu, Mircea Cărtărescu (autorul romanului fabulos în spațiul ghetoizat al blocului). Există un **roman tradiționalist** (Duiliu Zamfirescu), **balzacian**, prin G. Călinescu („**Enigma Otiliei**", „**Bietul Ioanide**"), un **roman al perioadei comuniste**, de obicei **roman-parabolă**, cu note critice și contestatare la adresa regimului, reprezentat de Marin Preda, Augustin Buzura, Alexandru Ivasiuc, Dinu Săraru, Ion Lăncrănjan, Dumitru Radu Popescu. Romanul poate fi **obiectiv**, ca în cazul lui Liviu Rebreanu ori G. Călinescu, sau **subiectiv**, remarcându-se printr-un **lirism adiacent**. **Romanul este „autentic", „substanțial"** și „**anticalofil**" la Camil Petrescu, **rural** la Liviu Rebreanu și **citadin** la Hortensia Papadat-Bengescu.

ROMAN DORIC. Roman cu o structură bine definită, constituită în jurul unui nucleu epic care conduce la reprezentări narative pregnante. De la „doric", „ordin arhitectonic grec, caracterizat prin sobrietate și simplitate, friza fiind decorată cu triglife și metope". Un exemplu de roman de acest tip este „**Ion**", de Liviu Rebreanu.

ROMAN IONIC. Roman cu o structură suplă, opus romanului doric. Un exemplu este „**Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război**", de Camil Petrescu. De la „ionic", ordin arhitectonic cu coloane zvelte, având capitelul împodobit cu volute, iar friza continuată și decorată cu basoreliefuri."

ROMAN CORINTIC. Roman specific experiențelor literare postmoderne, marcând disoluția personajului, prin aglomerarea obiectuală a spațiului, într-o viziune ironică, grotescă, burlescă, alegorică. De la „corintic", ordin arhitectonic, „caracterizat prin supletea coloanei decorate cu caneluri și prin capitelul ei ornamentat cu sculpturi".

Termenii *doric*, *ionic* și *corintic* sunt teoretizați de Nicolae Manolescu în lucrarea „**Arca lui Noe**".

CATEGORIA TIMPULUI NARATIV se referă la felul în care se desfășoară evenimentele în **istorie** și în **discurs**: durata sau „viteza" temporală și modul de includere a acestora în text, **frecvența**, capacitatea de reflectare a întâmplărilor în discurs și distanța temporală, timpul între două evenimente enunțate. Alte forme ale temporalității sunt **elipsa**, **eliminarea unor evenimente** presupuse în istorie, **pauza** sau **suspendarea timpului**, în reflecțiile filozofice, **rezumatul**, **comprimarea timpului**, în care perioadele ficționale mari sunt reduse, **scena**, în care coincid două temporalități, a discursului și a istoriei, **digresiunea**, care produce o dilatare a timpului în povestire.

FOCALIZAREA EXTERNĂ înregistrează evenimentele în maniera unei camere de luat vederi, fără a comenta faptele brute înregistrate. **Focalizarea internă** înseamnă imersiunea în mintea personajului, dând impresia cititorului că el este cel care comentează faptele. **Focalizarea zero** este perspectiva naratorului omniscient, care pătrunde în mintea personajelor și în casele oamenilor. (***H.S.***)

◆ LITERATURA ŞI ALTE ARTE ◆

Literatura face parte din categoria artelor frumoase, alături de muzică, arhitectură, sculptură, pictură, teatru şi film. Peisajul înconjurător, frumuseţile naturii, fiinţa umană, avatarurile existenţiale, însăşi condiţia umană i-au impresionat puternic pe scriitori, pe artiştii plastici, mai târziu pe cei angajaţi în susţinerea artelor moderne.

Aşa cum la începuturile artistice ale omenirii a existat un sincretism al artelor, din care apoi s-au decelat câmpuri de creaţie unitare stilistic, bine constituite, interferenţa artelor este o constantă a viziunii artistice a omului asupra lumii. Mulţi artişti au dovedit, de altfel, o pluralitate de manifestări, îmbinând literatura mai ales cu teatrul şi cu muzica, dar şi cu dansul, pictura, apoi, în secolele tehnologice, cu cinematografia şi artele vizuale. Între toate acestea, literatura este un receptacul al celorlalte, un mijloc de exprimare prin sistemul universal al limbajului.

În această viziune integratoare, multe opere literare pot fi considerate un magazin al opţiunilor deschise, toate celelalte arte inspirându-se din acest vast tezaur literar.

Literatura şi cinematografia

A doua jumătate a secolului al XX-lea se caracterizează printr-o polifonie a artelor, o întoarcere la sincretismul originar, îmbinând mai ales muzica, imaginea picturală şi cinematografia.

Dezvoltarea cea mai impresionantă o are, în ultimul secol, cinematografia, care s-a înscris pe deplin în rândul artelor cu cel mai mare succes la public, integrându-le, în bună măsură, pe toate celelalte. Opere literare celebre au constituit scenarii cinematografice de mare succes, aşa cum este şi filmul realizat după romanul lui Marin Preda de regizorul Stere Gulea.

Invitaţie la dialog

1. Comparaţi episodul prezentat în manual cu secvenţele de film care îi corespund. Observaţi:

- diferenţa dintre cele două limbaje artistice: literatura – artă a cuvântului; cinematografia – artă vizuală, a imaginilor în mişcare, cărora li se adaugă o viziune plastică şi o componentă sonoră: descrierea este înlocuită de imagine; funcţia narativă a textului este preluată de mişcarea personajelor în cadru;
- asemănări ale celor două creaţii: se păstrează (aici mai riguros, în alte filme în linii mari) scenariul narativ; se păstrează dialogul, vizualizându-se de astă dată şi elementele nonverbale ale comunicării;
- tehnicile speciale, proprii artei cinematografice: stop-cadrul şi panoramarea imaginii, alternarea privirii de aproape şi de ansamblu; alternarea imaginii personajelor pentru a surprinde situaţiile de contrast şi de conflict etc.

2. Comentaţi efectele artistice produse de caracteristicile relevate prin întrebarea anterioară, dând exemple şi din alte producţii cinematografice.

3. Filmul „**Moromeţii**" urmăreşte îndeaproape succesiunea lineară a acţiunii din roman. Aduceţi în discuţie şi filme care nu mai respectă linearitatea clasică a acţiunii: se introduc rememorări, tehnica suspansului, inserţii de texte literare, colaje etc.

4. Faceţi referiri asupra spaţiului şi timpului din film. Credeţi că filmul limitează sau dezvoltă câmpul imaginar al spectatorului, în raport cu lectorul romanului?

5. Comparaţi înfăţişarea personajelor din secvenţele de film cu portretul pe care l-aţi închipuit personajelor în urma lecturii textului.

6. Discutaţi despre componenţa echipei artistice şi tehnice pe care o cere turnarea unui film. Puteţi desprinde aceste informaţii de pe genericul unui film văzut recent.

7. Precizaţi ce atribuţii are fiecare dintre cei menţionaţi:
- scenaristul;
- regizorul;
- actorii;
- cascadorii;
- echipa de filmare;
- decoratorii, costumierii;
- echipa de montaj.

8. Comparaţi scena mesei din romanul „**Moromeţii**" cu secvenţa de film corespunzătoare şi deduceţi:
- ce înseamnă scenariu cinematografic, în componentele sale, scenariu literar şi scenariu regizoral;
- ce preia din textul literar şi ce adaugă pentru echipele de lucru.

9. Discutaţi în ce măsură se poate face mai uşor un scenariu cinematografic după o operă dramatică, având în vedere că aceasta include deja unele indicaţii scenice.

Textul literar, concentrat, **scenariul literar**, într-o detaliere mai accentuată a mişcărilor şi a replicilor, şi **scenariul regizoral**, cel mai dezvoltat ca indicaţii de regie, chiar de metraj al filmului, alcătuiesc un triptic uzual al producţiilor cinematografice inspirate din opere literare.

Teme

① Alcătuiţi o fişă de documentare asupra istoriei cinematografiei.

② Alcătuiţi o listă cu filme care ecranizează opere literare.

③ Prezentaţi un film care v-a plăcut.

Viaţa ca o pradă

Carte autobiografică, realizată sub formă de articole aparent disparate, „**Viaţa ca o pradă**" (1977) începe cu o secvenţă narativă memorabilă: „Aventura conştiinţei mele a început într-o zi de iarnă când o anumită întâmplare m-a făcut să înţeleg deodată că exist." **Aventura cunoaşterii**, momentul activării conştiinţei, a memoriei fiinţei, atât de controversat de specialişti, este reprezentată printr-o **metaforă a cercului, a cinei de taină**, care îi dă eului în devenire ideea de lume exterioară: „Era multă lume în casă, fiinţe mari aşezate în cerc pe scaune mici care se uitau la mine cu priviri de recunoaştere, dar parcă îmi spuneau cu ostilitate, te vedem, eşti de-al nostru, dar ce faci?". Cei mari privesc dezaprobator gestul noului venit, care ţinea în mână ceva strâns, „o pâine". Pâinea este simbolul puterii pământului de a produce **miracolul hrănirii**, de aceea fiecare gest referitor la pâine are valenţe magice. Copilul ţine în mână chiar produsul fertilităţii unui pământ hrănitor. Replicile tatălui, care salvează situaţia, sunt simple, grăitoare pentru această poftă a fiinţei de a ţine în mână pâinea şi cuţitul: „Lăsaţi-l în pace! Na, mă, şi pe-asta!", „Ia-o, mă, şi pe-asta!" Parcă pentru a genera o situaţie de **déjà-vu**, pâinea îi este dată copilului pentru a lua în posesie lumea viitoare.

O dată stabilită vocaţia noului venit, aceea de a schimba lumea, de a lua pâinea în mână, descrisă şi în pasajul cu şopârla care trece simbolic prin faţa ochilor lui Niculaie, din „**Marele singuratic**", care a stabilit destinul copilului, luându-şi ad-hoc rolul de Moire, de zeiţe ursitoare ale viitorului, totul se întoarce la starea de normalitate existentă înainte: „Nimeni nu m-a mai luat în seamă după aceea, au început să rupă din ea şi să mănânce." Starea de **iluminare supremă**, de conjugare a aştrilor, despre care miturile spun că sunt destinate fiecărui om, trecuse, iar participanţii la această ceremonie se transformă din nou în oameni obişnuiţi.

Simbolul pâinii este unul esenţial: chiar dacă pâinea nu este singura hrană folosită de om, este totuşi remarcabilă simbolistica ei profundă, de „pâine spirituală", în sensul creştin. După „**Dicţionarul de simboluri**" al lui Jean Chevalier şi Alain Gheerbrant, viaţa activă este reprezentată de pâine, în timp ce viaţa contemplativă de vin. Sfântul Clement din Alexandria spune: „Fericiţi cei care hrănesc pe cei flămânzi de dreptate, împărţindu-le Pâinea.". **Pâinile punerii înainte** de la evrei nu aveau altă semnificaţie decât tot aceea de hrană spirituală. Drojdia, ingredientul cu care se realizează pâinea, este un simbol al transformării spirituale.

Prin urmare, sensul de luare în posesie a pâinii de către viitorul scriitor este şi acela al **dobândirii hranei spirituale**, al transcenderii lumii prin transcriere în tipare-simbol recognoscibile, uşor recuperabile. S-ar putea spune că **viaţa devine o pradă**, un bun consumabil, o pâine, de rezultatul acestui proces depinzând supravieţuirea fizică şi spirituală a individului. Lumea, metaforizată în „**Viaţa ca o pradă**" sub formă de junglă, în care toţi sunt prădători, care prind o felie mai mare sau mai mică din porţia de realitate, este o încercare de a demitiza caracterul blând al realităţii. Pentru că o realitate în care omul trăieşte puţin nu este totuşi o realitate benefică, oricare ar fi compensaţiile de natură materială sau spirituală. (***H.S.***)

Sugestii de răspunsuri la exerciţii din manual

Ex. 1/ p. 104. Precizaţi ce valoare are momentul descris în viaţa scriitorului.

Momentul descris reprezintă **dobândirea conştiinţei de sine**, când viitorul scriitor descoperă că există. Familia i se revelează copilului într-un mod singular: nu prea încântată în momentul în care cineva îi ameninţă interesele. Comunitatea, aşa cum o descrie Marin Preda, aproximează extrem de bine realitatea: răuvoitoare faţă de membrii ei, egoistă, cu puţine înclinaţii altruiste. Numai tatăl înţelege intuitiv marile semnificaţii ale momentului, mai dându-i copilului o

pâine pe lângă aceea luată, făcându-l astfel să înțeleagă faptul că nu este singur pe lume și că pâinea este a tuturor.

Ex. 3/ p. 104. Stabiliți motivul ostilității celorlalți.

Pâinea, simbolul belșugului alimentar, este luată de copil. Adulții sunt supărați de această răsturnare a valorilor: „pâinea și cuțitul" trebuie deținute de cei vârstnici, nu de copii. Copilul este uzurpatorul ordinii normale din familia țărănească, de aceea el este privit cu ostilitate de ceilalți.

Ex. 3/ p. 105. Dezbateți valoarea educativă a „lecției" date de tată.

Spre deosebire de ceilalți, tatăl înțelege de ce copilul ia pâinea, ca un mijloc de acaparare a lumii, de luare în posesie a universului existențial viitor, la care adulții prezenți la masă nu vor mai avea acces. De aceea, tatăl îi va da și o altă pâine, arătând că nimeni nu-l va priva de acest gest firesc, de construcție a unei lumi noi; copilul nu este cenzurat în gestul său de a trece peste voința celorlalți, asumându-și pâinea, simbol al hranei materiale și spirituale a umanității. (***H.S.***)

◆ TEXTUL DESCRIPTIV ◆

Se bazează pe caracteristicile conceptului de descriere, prezentat anterior. În funcție de destinatar, descrierea urmărește scopuri diferite:

• **informarea** (buletinul de identitate, carnetul de șofer, pașaportul);

• **persuasiunea** (textele publicitare);

• **expresivitatea** (în cazul pastelului sau al unor fragmente literare care prezintă portrete, peisaje, tablouri etc.).

Descrierea poate fi:

• **obiectivă**, în cazul textelor științifice, cu specificitatea stilistică a acestui stil funcțional;

• **subiectivă**, care comunică, pe lângă detalii descriptive, și sentimente și impresii, în registrul caracteristic stilului beletristic: exclamații, linii de dialog, onomatopee, ceea ce induce textului un caracter relativ la persoana care face descrierea.

Teme

1. Alcătuiți fișe cu texte care să prezinte descrieri obiective și subiective, eventual ale aceluiași obiect, fenomen, produs cultural etc.

2. Descrieți un monument, un fenomen natural, o formă de relief etc. în trei registre stilistice: științific, publicistic și beletristic.

BUJOR NEDELCOVICI
13 întrebări pentru Bujor Nedelcovici

BUJOR NEDELCOVICI (n. 1936). Este un scriitor cu o bogată reprezentare editorială, publicând mai ales romane cu o incitantă viziune asupra realității: **„Ultimii“** (1970), trilogia **„Moștenitorii“** (**„Fără vâsle“**, 1972, **„Noaptea“**, 1974, **„Grădina Icoanei“**, 1977), denumită ulterior **„Somnul vameșului“** (1981), **„Al doilea Mesager“** (1982), respins de cenzura comunistă și publicat clandestin la Paris, apoi, după plecarea în străinătate în 1986, **„Crime de sable“** (1989), **„Le Matin d'un miracle“** (1992), **„Le Dompteur de loups“** (1994).

Interviul lui Bujor Nedelcovici, realizat de Marius Tupan și publicat în revista **„România literară“** nr.3/ 1994, explică, prin experiență personală, condiția de scriitor disident în România din timpul comunismului, pe aceea de exilat în Occident, precum și statutul de creator expatriat, ajuns într-o cultură străină, cu succesele și insuccesele lui în literatură.

Bujor Nedelcovici a intrat, în anul 1980, într-o disidență într-un fel provocată de starea de revoltă împotriva cenzurii comuniste, care controla în întregime creația literară, cerând modificări și tăieturi de texte, interzicând publicarea cărților incomode, trecând la index scriitorii neagreați de regim. Momentul este prilejuit de romanul **„Al doilea mesager“**, respins de către două edituri românești și trimis spre publicare unei edituri pariziene. Scriitorul își luase, într-un „curaj al disperării“, toate măsurile de precauție, astfel încât să aibă cât mai puțin de suferit, să implice în cazul său pe cât mai puțini cunoscuți. Romanul **„Al doilea mesager“** s-a bucurat de succes și, spune scriitorul, i-a schimbat destinul, deschizându-i alt orizont de afirmare în capitala Franței. După această carte s-a turnat și un film de succes, în regia lui Mircea Veroiu, și el trăitor la Paris.

Prin exilul său, care a fost „o probă destul de dificilă“, Bujor Nedelcovici a transformat „o înfrângere într-o victorie“. În Franța a publicat trei romane, a obținut premii literare și titluri de merit. Succesul nu i s-a oferit însă pe tavă, pentru simplul fapt că era disident. În Franța se publicaseră de multă vreme cărți ale disidenților refugiați din țările comuniste, concluzia fiind că numai valoarea literară intrinsecă a putut să-i asigure succesul. Pe de altă parte, potrivit afirmațiilor directorului de la Editura „Albin Michel“, la Paris se publică de regulă numai 20% literatură de valoare, restul fiind cărți de divertisment, cu succes de piață. De aceea, scriitorul nu sfătuiește pe nimeni să-și părăsească țara sau să se iluzioneze că succesul literar este garantat din motive politice. Scriitorul conchide, totuși, că Parisul a oferit multor scriitori și artiști români șanse de afirmare și de a se impune în circuitul valorilor europene și universale, exemple fiind bine cunoscuții Cioran, Eliade, Ionescu, Lupașcu, Brâncuși sau Enescu. (***Gh.S.***)

ADDENDA

Ion Simuț, 2000

„Romancier prin excelență, N.(edelcovici) a mărturisit încă din 1973 că preferă «desfășurarea pe suprafețe mari, pe mai multe planuri, de-a lungul timpului, cu personaje din diferite trepte sociale, «scara» este imensă, de la rău la bine, de la minciună la adevăr, de la îndoială și umilință la certitudine și trufie.» **Ultimii** (1970) relevase încă de la început această disponibilitate artistică a autorului. Factura problematizantă și interogativă a epicului, ce va deveni definitorie începând cu **Zile de nisip** (1979), e aici înăbușită de vegetația narativă abundentă.“

◆ TEXTUL ARGUMENTATIV ◆

Este tipul de text cel mai des folosit în expunerea argumentată a unei idei, opțiuni, ipoteze, care se demonstrează prin probe semnificative. Din categoria textelor argumentative fac parte: discursurile politice, articolele de fond, predicile, editorialele, textele publicitare, pledoariile în justiție, textele care prezintă descoperiri în domeniul științei, invenții și inovații în tehnică etc.

Structura unui astfel de text presupune trei părți bine delimitate:

a) **introducerea**: enunțarea temei, a problemei, a ideii supuse argumentării;

b) **cuprinsul**: se dezvoltă tema sau ideea propusă, prezentându-se argumentele, care pot îmbrăca mai multe aspecte:

• prezentarea de exemple faptice, de notorietate sau din experiența personală, folosirea unor comparații între evenimente, fenomene, citate semnificative în sprijinul ideii propuse sau de combatere a argumentelor contrare; faptice (probe concrete), care țin de autoritatea unor experți sau a unei comunități, a unei instituții prestigioase, logice (cauză-efect, terțiul exclus), pragmatice (date de efectele favorabile rezultate în urma susținerii acestei ipoteze);

• înlănțuirea logică a argumentelor; argumentarea poate fi afirmativă, atunci când se susține teza, sau confruntativă, atunci când se respinge teza, folosindu-se: relația dintre cauză și efect, prin conectori cauzali specifici *(pentru că, deoarece, din cauză că, din pricină că, întrucât)* și verbe legate de cauzalitate (*rezultă, decurge, depinde* etc.); adăugarea de idei în sprijinul sau în dezvoltarea celei anterioare, prin conectori cumulativi și alternativi: *în plus, în primul rând, în al doilea rând, pe de o parte, pe de altă parte;* prezentarea de contraargumente, prin cuvinte conective de opoziție sau concesive: *dar, în schimb, totuși, deși, cu toate că, chiar dacă* etc.; prezentarea de fapte ce produc consecințe, prin verbe de genul *implică, provoacă, antrenează* și conectori de consecuție: *încât, prin urmare, așadar;*

c) **încheierea**, care confirmă enunțarea inițială a temei sau a ideii demonstrate.

Din punct de vedere stilistic, destinatarul este pus în evidență prin exprimări de tipul: *poate credeți că..., cu siguranță că știți că..., nu pot crede că dumneavoastră..., ce ați zice dacă v-aș spune că...?*. Emițătorul este, la fel, prezent, prin formulări de tipul*: eu cred că..., opinia mea este că..., n-aș zice că..., după modesta mea părere...*. Se folosește în mod preponderent timpul prezent, iar lexicul este orientativ-explicativ (termenii pozitivi sunt folosiți în argumentarea ipotezei, în timp ce termenii negative în prezentarea antitezei).

Textul presupune și inserarea de scurte fragmente cu caracter narativ, descriptiv sau expozitiv, funcția acestora fiind de persuasiune. În textul **argumentativ-persuasiv**, scopul aparent al acestor fragmente este povestirea, descrierea, clarificarea destinatarului asupra temei propuse, prin expunerea unor fapte și idei necesare comunicării, în timp ce scopul real sau suprascopul este convingerea emițătorului comunicării.

Caracteristici distincte are textul **argumentativ-evaluativ**, care explică semnificațiile unei opere de artă, ale unui spectacol, obiect, fenomen, produs. Din această categorie fac parte: recenziile, cronicile, comentariile critice, studiile asupra unui autor, fenomen cultural sau sportiv. În aceste cazuri, în structura argumentativă expusă mai sus se inserează o subiectivitate mai pronunțată și se aduc ca argumente fapte de cultură, citate semnificative, într-un stil de o mai mare complexitate argumentativă, specializat pe domenii de cultură, știință sau viață mondenă.

Exersați!

1. Alcătuiți fișe cu texte argumentative din diverse domenii ale activității umane.
2. Alegeți un subiect de text argumentativ și alcătuiți planul de redactare.
3. Analizați, pe baza structurii prezentate mai sus, valoarea argumentativă și calitățile de redactare ale textelor alese.

Teme

① Redactați un text argumentativ propunând o ipoteză în domeniul științific.

② Redactați un eseu argumentativ-evaluativ pe o temă literară.

CRISTIAN POPESCU

Familia Popescu

CRISTIAN POPESCU (1959-1995). Poet. Își face debutul editorial în 1988, prin **„Cuvânt înainte"**, în timp ce cu un an mai devreme tipărea grupajul intitulat **„Familia Popescu"**. Impresia degajată de versurile sale este de „poeme vorbite", iar proza sa are note poetice autentice: „Bineînțeles că am auzit cu toții de acel câmp pe care crește păr de fată în loc de grâu. Da, da... unduios și blond. Iese lumea noaptea și piaptănă îndelung părul și dimineața copiii îl împletesc în cozi. Ce dacă moartea face din trupul nostru trup de femeie.".

În **„Cuvânt înainte"**, realul este descris într-un mod derizoriu, savant, lipsit de strălucire: „Tramvaiul susură pe șine. Electric, adormitor. În tramvai aerul e gros ca o spumă. Îl sorbi, amețitor...". Personajele sunt supuse unui ritual cotidian obișnuit: „Cristi e un bun lăutar, are o mierlă împăiată în loc de vioară...". În **„Familia Popescu"**, notele poeziei sunt mult mai lirice și urmuziene.

Placheta **„Familia Popescu"** e alcătuită din scurte **poeme în proză**, care constituie, din mai multe unghiuri de vedere, o atmosferă de familie, voit banală, cu suferințe inerente, unele grave, și cu accente totuși de candoare. Secvența **„Sfaturi din partea mamei"** se constituie dintr-o voce narativă plină de afectivitate, a mamei, care se pronunță, cu înțelegere, despre Cristi, chiar autorul poemului. Cristi este un personaj care trebuie să se bucure de înțelegerea familiei, îi iubește și îi respectă pe toți, deși condiția de scriitor îl obligă și la observații incomode, de pildă că mama este „cochetă" și cheltuiește bani pentru ruj. Cristi i se pare că a fost un copil dificil chiar de când îl purta în pântec, fiindcă nu se culca pentru a-i vedea visele ca la cinematograf și dădea din picioare ca golanii.

„Despre tata și noi" conține rânduri pline de regret și de discretă poezie pentru tatăl dispărut, rămas numai în pozele de pe pereți: „Ce bine e în poze, lângă tine! Eu m-aș veseli și n-aș mai pleca dacă nu m-ai ține tu în poza aia pe după umăr./ Mi-am tatuat pe umăr epoleții tăi, mi-am tatuat pe piept decorațiile tale și sub ele s-au înșirat deja ridurile.". **„Arborele genealogic"** e o **metaforă ironică**, mai întâi prin bagatelizarea noțiunii de arbore genealogic („Arborele genealogic al familiei Popescu e falnic. El crește în Cișmigiu, lângă lac."), apoi prin aplicarea ei la o familie cu numele cel mai banal cu putință: „În țara noastră cresc codri și păduri întregi de arbori genealogici ai familiei Popescu. În aceste păduri venea Cristi de mic să asculte susurul și ciripitul. Să asculte cum crește iarba verde.". (***Gh.S.***)

ADDENDA

Nicolae Manolescu, 1998

„Urmuzianismul ascunde peste tot o viziune asupra existenței, o ontologie lirică în care comicul și tragicul se împletesc, inextricabil. Bizarul, teribilismele menite să epateze spiritul mic burghez nu sunt decât expresia paradoxală a unui mare instinct al tragismului existențial. Doar masca e comică. Dedesubt pulsează sângele unei concepții radicale și al unei sensibilități exacerbate. De nu greșesc, poeziile din acest ciclu sunt anterioare celor cu care se deschide volumul. Unele asemănări între ele există, neîndoielnic, și îndeosebi aspectul kitsch și sentimentalismul de flașnetă cu care poetul încearcă să-și mascheze adevărata stare lăuntrică. Descoperim și în imaginile culese din viața familiei Popescu naivitatea simulată, gustul rimbaudian pentru primitiv, umil și prostesc, trucajele, ersatzurile, glumele îndoielnice („Arborele genealogic al familiei Popescu e falnic. El crește în Cișmigiu, lângă lac. Mai întotdeauna e împodobit cu globuri și beteală și e altoit cu un stâlp de telegraf. Printre crengile lui am așezat bibelouri, fructe de porțelan. Am scrijelit cu un cuțitaș pe coaja lui: «Popescu + Dana + Cristi + mama = Love»"). Dar dacă în **Familia Popescu** autorul se află încă în proximitatea tradiției bizar-absurdului avangardist, în poeziile celelalte, paleta lui apare mult mai îmbogățită și mai originală/ Oricum ar fi, Cristian Popescu promite de pe acum să fie unul din cei mai uimitori poeți actuali, înzestrat cu o imaginație ieșită din comun, profundă și emoționantă."

LUCIAN BLAGA

Hronicul şi cântecul vârstelor

Poezia tăcerii a lui Lucian Blaga este prefigurată în chip memorabil de celebra propoziţie ce deschide scrierea autobiografică **„Hronicul sau cântecul vârstelor“**: „Începuturile mele stau sub semnul unei fabuloase absenţe a cuvântului“. Rememorându-şi primii ani ai vieţii, Blaga a scos acest fapt real din limitele unui posibil accident biografic, dându-i interpretări mitice: „Poate că starea mea embrionară se prelungea dincolo de orice termen normal, pentru că avea în vedere un urcuş nu tocmai de toate zilele, sau poate o nefirească luciditate s-a vârât, cu efecte de anulare, între mine şi cuvânt.“. După luarea în stăpânire a cuvintelor, spontană şi miraculoasă, aceeaşi tăcere de „lebădă“ îl va însoţi toată viaţa, sugerând întoarcerea către o realitate ontică, mai fascinantă decât orice tentaţie a contingentului, a lumii concrete. **Mitul tăcerii** întoarce cunoaşterea către punctul originar al lumii, Lucian Blaga fiind nevoit, din când în când, „să se întoarcă spre sine, să asculte sunetele adâncurilor“ (Ion Bălu). „Cuvintele eventual rostite în asemenea clipe, insignifiante de cele mai multe ori, fereau de indiscreţie opera aflată în latentă virtualitate, ascundeau încordarea creatorului în lupta pentru edificarea imaginarului. Curând, potenţialitatea creatoare, intenţia deliberată vor face loc muncii istovitoare, din care se va ivi minunea facerii: opera se smulge din inexistent, asemenea apelor subterane ce izbucnesc «suav izvor»“. Tăcerea devine astfel germinativă, matcă originară a oricărei lirici, aşa cum tăcerea primordială a precedat orice act de creaţie, inclusiv creaţia divină.

„Hronicul şi cântecul vârstelor“ este un document memorialistic care începe cu o înregistrare fabuloasă unui fapt de viaţă, exprimând parcă emblematic neputinţa omului de a egala Logosul divin, orientată apoi către orizontul plin de mistere al poeziei. „Urmele acelei tăceri iniţiale le caut însă în zadar în amintire, spune poetul. Despre neobişnuita înfiinţare a graiului meu aveam să primesc o înşirare de ştiri numai târziu, de la Mama şi de la fraţii mei mai răsăriţi.“ Punctul de început este 9 mai 1895, transfigurat mai târziu în chip de poezie: „Sat al meu, ce porţi în nume/ sunetele lacrimei./ la chemări adânci de mume/ în cea noapte te-am ales/ ca prag de lume/ şi potecă patimei./ Spre tine cine m-a-ndrumat/ din străfund de veac,/ în tine cine m-a chemat/ fie binecuvântat,/ sat de lacrimi fără leac.“. Satul aflat sub semnul unei ireparabile tristeţi, datorate fragilităţii fiinţei umane, pare a fi locul unde, din spaţii astrale, ca în legendele despre imortalitatea sufletului, se întrupează poetul.

Fragmentul din manual oferă o **proiecţie mitică asupra familiei**, a plaiului mioritic în care aceasta se întemeiază, dominând aici figura Tatălui şi a Mamei, cu necesara diferenţă de atitudine faţă de copii: „Faţă de noi Mama se purta într-un fel, şi Tata într-altul.“ Mama este „o întrupare a duioşiei şi a grijei“, în timp ce Tatăl se păstra la o oarecare distanţă, adică „nu-şi da pe faţă bătăile inimii, ce le avea pentru noi“. Tatăl se dezvăluie mai ales prin intermediul fraţilor mai mari, de la care află că are o exuberanţă şi o volubilitate extraordinară, mai ales când se află printre prieteni. Mai mult, deşi e preot, e un „liber cugetător“, fapt ce nu îl împiedică să-şi îndeplinească însă datoria faţă de „altar, cădelniţă şi catapeteasmă“. Tatăl avea suficient prestigiu pentru a da, din experienţa sa culturală şi de viaţă, învăţătură celor din sat, fiind numit, ca semn de înţelepciune, „cel cu barbă de argint şi cu mintea de aur.“

Sătenii din Lancrăm sunt oameni aparte, înclinaţi către plăcerile şi avantajele civilizaţiei, pentru că sunt deschişi la „inovaţiile mai mărunte, accesibile şi sărăciei, ale maşinismului“. Tatăl lui Blaga îi citeşte pe Kant, pe Schopenhauer, dar şi pe David Strauss, iar câteodată are obiceiul de a evada din mediul propriu, la Casina din Sebeş sau la cea din Bălgrad. Viaţa de preot îi pare uneori limitată, anostă, împovărată de noianul preocupărilor zilnice. Visul

lui a fost de a-şi întemeia o gospodărie model, dotată cu maşini moderne, din care mai rămăseseră prin şură relicve tehnice, „soiuri de unelte, şuruburi, cârlige“, fiind spulberat însă de „droaia de copii, şi-un pic de inerţie fizică, de care s-a molipsit timp de zeci de ani în nemişcarea peisajului dominat de râpile roşii, hieratice, din Coastă.“

Mama, în schimb, deşi îşi consideră soţul un idol, are de suferit din cauza acestei relative lipse de voinţă a bărbatului. Mama este, în viziunea copilului, întregită mai târziu de sugestii mitice, „o fiinţă primară, **Eine Urmutter**“, care, deşi nu avea „cunoştinţe folclorice deosebit de bogate“, ducea o existenţă „încadrată de zarea magiei.“ Ea este stăpânită de „sacrul egoism al familiei, Mama era substanţa activă în jurul căreia luau înfăţişare palpabilă toate rânduielile vieţii noastre“. Mama lui Blaga este o „fiinţă impersonală, fără gând întors asupra ei înşăşi, stăpânită numai de sacrul egoism al familiei“. Fusese odată frumoasă, devenind apoi „o femeie mai în vârstă, cu mişcări apăsate, ca de-o arătare adusă puţin din spate, cu părul cărunt, apoi ireal de alb şi ochii mari de basm. Avea în sângele ei o ascendenţă macedoneană.“. Strămoşii ei se trag din familia Moga, venind în Ardeal pe la sfârşitul secolului al XVII-lea, după ce turcii reprimaseră o răscoală şi fusese arsă Moscopole, „cetate balcanică de strălucită faimă“. (***H.S.***)

Sugestii de răspunsuri la exerciţii din manual

Ex. 2/ p. 64. Exprimă-ţi opinia despre ce ar putea sugera sintagma cu valoare de metaforă „cântecul“ vârstelor. Bazează-ţi opinia şi pe lectura următoarelor versuri care au fost aşezate de Lucian Blaga ca motto la creaţia sa „**Hronicul şi cântecul vârstelor**“: „Sat al meu ce porţi în nume/ sunetele lacrimei./ la chemări adânci de mume/ în cea noapte te-am ales/ ca prag de lume/ şi potecă patimei.// Spre tine cine m-a-ndrumat/ din străfund de veac,/ în tine cine m-a chemat/ fie binecuvântat,/ sat de lacrimi fără leac.“ („**9 mai 1895**“)

„Cântecul vârstelor“ sugerează, în scrierea memorialistică a lui Blaga, ecoul produs de faptele trecute ale vieţii în spaţiul amintirii. Fiecare întâmplare se înscrie într-un „cântec“ al vieţii, al „vârstelor“, care cuprinde întrega lume prin care fiinţa îşi duce „marea trecere“. Evocarea satului cuprinde, în poezie, clipa irepetabilă a naşterii poetului, dar o anticipează, simbolic, şi pe aceea a întoarcerii definitive în lut, „la chemări adânci de mume“.

Lumea în care se naşte poetul este satul transilvănean arhaic, stăpânit de o jale milenară, exprimată de majoritatea poeţilor ardeleni, între care se remarcă, prin mesianismul său, Octavian Goga. Este o lume oprimată, a deznădejdii totale, care-şi caută în adâncuri, până la forţele primordiale, până la „mume“, căile de salvare. Satul Lancrăm poartă în nume „sunetele lacrimei“, producându-se o fuziune deplină între tragismul existenţial şi forma sonoră a cuvântului, a numelui, ceea ce împinge sugestia poetică până în sfera mitică a datului existenţial. Tocmai în acest orizont se înscrie naşterea poetului, figurat prin metafore cu sens revelatoriu: noaptea primordială, „pragul de lume“, „potecă a patimei“, a suferinţei. Mumele sunt zeiţe primordiale, care orânduiesc ordinea temporală a universului, iar noaptea semnifică „umbra“ din care vine fiecare existenţă. Întâlnirea poetului cu lumea respectă acelaşi principiu dual, bine – rău, fericire – suferinţă, poetul fiind izolat într-o temporalitate limitată, într-un „străfund de veac“, copleşit de „lacrimi fără leac“. Poetul totuşi binecuvântează „clipa cea repede“ ce i s-a dat, asumându-şi destinul de receptacul al unei suferinţe milenare inerente, izvodită din acest „sat de lacrimi fără leac“.

Imaginea satului din „**Hronicul şi cântecul vârstelor**“ reprezintă o transcriere în proză a aceleiaşi viziuni deschise către misterele de nepătruns ale aşezării arhaice româneşti. (***H.S.***)

ION CREANGĂ

Amintiri din copilărie

Comentarii cuprinzătoare, cu referire şi la fragmentele din acest manual, se găsesc în temele anterioare, **„Joc şi joacă"** şi **„Şcoala"**.

Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual

Ex. 5/ p. 141. Care este rolul bunicului David în rezolvarea disputei dintre soți?

Creangă, prin cuvintele bunicului David Creangă din Pipirig, consideră învățătura un bun de preț, elogiată de cele mai multe ori: „că azi [...] am să ieu nepotul cu mine, şi am să-l duc la Broşteni, cu Dumitru al meu, la profesorul Nicolai Nanu de la şcoala lui Baloş, şi-ți vede voi ce-a scoate el din băiet.". De fapt, ideea de a şti carte este susținută cu fervoare şi de Smaranda, dar bunicul dezvoltă un adevărat cult pentru ştiința de carte: „Nu-i rău, măi Ştefane, să ştie şi băietul tău oleacă de carte, nu numaidecât pentru popie, cum chiteşte Smaranda, că şi popia are multe năcăfale, e greu de purtat.".

Ex. 8/ p. 141. Indică însuşirile miraculoase ale mamei.

Mama, în contextul general al lumii copilului, devine o ființă mitologică, încărcată cu o serie de atribute magice: ea încheagă apa cu două picioare de vacă, poate alunga norii de pe cer şi îndrepta vremea după chipul copilului, îi asigură protecție împotriva primejdiilor. Mama îi pedepseşte pe copii în momentul când aceştia se poartă urât, îi ia lui Nică hainele de la scăldat, îi pune pe toți ai casei să participe la treburile casnice. O tratare amănunțită a acestei cerințe se află în tema I, **„Joc şi joacă"**. (***H.S.***)

Manualele ART, CORINT 1

IOAN SLAVICI

Mara

Comentarii cuprinzătoare, cu referire şi la fragmentele din acest manual, se găsesc la tema, **„Iubirea"**.

Sărăcuții mamei

Primul capitol din romanul **„Mara"**, **„Sărăcuții mamei"**, cuprinde şi **incipitul** direct, **in medias res**, al romanului: „A rămas Mara, săraca, văduvă cu doi copii, sărăcuţii de ei, dar era tânără şi voinică şi harnică şi Dumnezeu a mai lăsat să aibă şi noroc.". E drama unei femei rămase singură, cu teama zilei de mâine, care pune mai presus de orice fericirea propriilor copii, aşa cum o înţelege ea, în contextul social al vremii. Pentru Trică şi Persida, „sărăcuţii mamei", cum îi place să-i alinte, ea îşi orânduieşte întreaga viaţă, al cărei scop este să le asigure mijloace de trai şi o perspectivă sigură, acestea însemnând, de fapt, într-o lume mercantilă, bani, pe care Mara se străduieşte, din zori până în noapte, să-i obţină pe căi cinstite, dar cu o neîncetată trudă. Locuind într-un loc favorabil negoţului („Apoi, mare lucru pentru o precupeaţă, Radna e Radna, Lipova e numai aci peste Murăş, iar la Arad te duci în două ceasuri"), Mara este prezentă la toate târgurile din jur, după un calendar riguros, respectat cu sfinţenie: marţi dimineaţa se află pe malul drept al Mureşului, joia pe cel stâng, iar vineri noaptea pleacă la cântatul cocoşilor ca să o prindă dimineaţa la Arad. În acest carusel negustoresc, din care nu se abate decât la sărbători,

Mara atinge o adevărată artă, admirată în mod direct de naratorul de regulă obiectiv din roman: „Dar lucrul cel mare e că Mara nu-ți iese niciodată cu gol în cale; vinde ce poate și cumpără ce găsește; duce de la Radna ceea ce nu găsești la Lipova ori la Arad și aduce de la Arad ceea ce nu găsești la Radna ori la Lipova.".

Mândria cea mare a Marei sunt însă copiii. „Tot n-are nimeni copii ca mine!", spune ea, comparându-i cu ai altor oameni, deși observă că „mai sunt și zdrențăroși și desculți și nepeptănați și nespălați și obraznici", dar mai ales gândind cum trebuie să devină când vor fi mari. Pentru acest ideal, femeia și-a neglijat propria viață, s-a uitat chiar pe sine, fiind „muiere mare, spătoasă, greoaie și cu obrajii bătuți de soare, de ploi și de vânt", care stă tot timpul în spatele mesei cu târguieli sau la capul podului de peste Mureș, a cărui trecere a luat-o în arendă. E un moment însă care îi răsplătește eforturile, când, cu gândul la copii, „pune la o parte banii pentru ziua de mâne", în trei ciorapi, „unul pentru zilele de bătrânețe și pentru înmormântare, altul pentru Persida și al treilea pentru Trică". Scena aceasta, care încununează o muncă cinstită, are religiozitatea ei: „Când poate să pună florinul, ea-l sărută, apoi rămâne așa, singură, cu banii întinși pe masă, stă pe gânduri și începe în cele din urmă să plângă.". E momentul de slăbiciune, de simțire umană, care înlătură, față de personaj, orice suspiciune de avariție: „Și chiar Mara să fii, te moi când simți că e bine să fii om în lumea aceasta, să alergi de dimineața până seara și să știi că n-o faci degeaba.".

Pentru copiii ei, Mara deja și-a ales modele de viață. „Așa are să fie Persida mea!", spune ea când vede o femeie care îi place. Atenția ei e reținută de preoteasa de la Pecica, „o femeie minunată, și dulce la fire, și bogată, și frumoasă", care stătuse patru ani la călugărițele de la Oradea. De aceea, Mara se hotărăște să-și dea fiica la mănăstirea minorită din Lipova, unde să stea cel puțin cinci ani. Se înțelege, în acest scop, cu maica Aegidia, căreia îi dă pentru Persida 60 de florini pe an.

Trică ar putea deveni, în imaginația Marei, staroste al cojocarilor, ca Bocioacă, „minunat om" și înstărit, la care ar putea să facă ucenicie și băiatul ei.

Maica Aegidia

Evenimentele vieții nu urmează însă totdeauna planurile cu chibzuință întocmite de Mara. Copiii aprigei femei din Radna moștenesc multe dintre trăsăturile firii sale. Capitolul al doilea al romanului, „**Maica Aegidia**", ilustrează, prin întâmplări de pomină, cu ecouri în întreaga comunitate, însușirile celor doi frați, Persida și Trică, solidari în fața unei agresiuni din afara familiei. La școală are loc un conflict între Trică și Costi, băiatul turtelarului, cu urmări imprevizibile, ajungând chiar până la o stare de încordare în sat între locuitorii de diverse etnii, care privesc din unghiuri diferite evenimentul.

Învățătorul Blăguță întârzie de la școală, „într-o frumoasă zi de primăvară", plăcându-i să pescuiască în Mureșul ale cărui ape se umflaseră din topirea zăpezilor. În astfel de situații, în lipsa lui, monitorul clasei era Costi Balcovici, care „pune mâna pe nuia, ca să ție buna rânduială – nu poate pentru c-ar fi fost cel mai mare dintre școlari, dar învăța bine și era băiatul turtelarului din Radna". Costi nu are însă aceeași autoritate ca învățătorul: „Una e însă Blăguță și alta Costi, deși era băiat de turtelar. În fața d-lui Blăguță, Trică stetea smirna, iar cu Costi se bătuse adeseori în piață.". Însă alături de Trică în aceste confruntări se afla și Sida, care „avea gheare ca pisica și ar fi sărit și în foc pentru frățiorul ei".

Acum, Costi are prilejul să se răzbune pe Trică, dar, când îi cere provocator să stea frumos, acesta, simțind că i se face o nedreptate, îi replică demn: „– Dacă vreau șed; dacă vreau stau, răspunse Trică. Cine ești tu ca să-mi poruncești mie?!". Scena este memorabilă. La o astfel de înfruntare neașteptată, copiii „începură să râdă cu gurile întinse până spre urechi", ceea ce îl

îndeamnă pe Costi să-i poruncească lui Trică să iasă afară din rând și să stea în genunchi. În bătaia ce urmează, Trică, mai mic cu trei ani decât Costi, se luptă cu toată hotărârea, în atmosfera de încurajare generală a colegilor, știind „să muște, să zgârie și să dea cu picioarele". Rezistența lui este eroică și victoria morală nu poate fi decât de partea lui: „bătaie, ce-i drept, a mâncat, părul i s-a cam rărit, gâtul îi era zgâriat, dar din bancă tot n-a ieșit și în genunchi nu l-a pus decât d. Blăguță, care ținea ca autoritatea lui Costi să rămână întreagă".

Din acest moment, acțiunea ia o turnură neașteptată, aventuroasă, de roman american de genul celor ale lui Mark Twain. Simțind că i s-a făcut o nedreptate și dorind să se răzbune, Trică merge la mănăstire pentru a cere ajutorul Sidei. Aceasta părăsește locașul fără voie, apărând imediat în sat vestea „că o fată a fugit de la călugărițe cu un băiat", și, mai mult decât atât, hotărăsc să treacă pe celălalt mal al Mureșului învolburat nu pe pod, unde i-ar fi văzut Mara, ci cu o luntre luată imediat la vale de apele înspumate. La o asemenea întâmplare, pe malurile Mureșului se creează panică și morarii din împrejurimi pornesc cu altă luntre să-i salveze pe cei doi copii imprudenți.

Deși vede întreaga scenă de pe pod, Mara nu înțelege la început despre ce este vorba, ca apoi să rămână „ca înfiptă, cu ochii mari, cu buzele strânse și strâmbate în jos": „– Sfinte Arhanghele! strigă apoi crucindu-se. Sfântă Marie, Maică Preacurată! Bată-vă să vă bată, copii! Nu – grăi dânsa mângâiată – copii ca ai mei nimeni nu are!". Dându-și seama că nu întâmplător copiii ei se află în mijlocul apelor învolburate, că trebuie „să fie la mijloc vreo nefăcută", Mara iese din starea de uimire produsă de periculoasa întâmplare și le ia apărarea, învinuind-o pe maica Aegidia că nu păzește bine porțile mănăstirii și pe învățătorul Blajovici că, în loc să-și țină lecțiile, merge la pescuit. Motivarea purtării copiilor o face cu același argument care i-a condus întreaga viață: „– Sărăcuții mamei! grăi Mara înduioșată. Se iubesc, maică, urmă ea ștergându-și lacrămile; se iubesc unul pe altul ca doi copii săraci." (***Gh.S.***)

ADDENDA

G. Călinescu, 1941

„Pentru epoca în care a apărut, **Mara** trebuia să însemne un eveniment, și astăzi, privind înapoi, romanul acesta apare ca un pas mare în istoria genului. Și totuși el a trecut în tăcere, toată lumea rămânând încredințată că scrierea este neizbutită. Cu mult înaintea lui Rebreanu, Slavici zugrăvise puternic sufletul țărănesc de peste munți și cu atâta dramatism, încât romanul este aproape o capodoperă."

Manualul ART

ION LUCA CARAGIALE

Tren de plăcere

Schițele lui Caragiale sunt structuri epice restrânse, rotunde, suficiente sieși ca semnificații, obținute printr-o rigoare clasică a scriiturii. Impresia de imagine, de spectacol al lumii se obține nu prin extensie epică, prin proiecția acțiunii în spații largi, ci prin folosirea unei moderne tehnici de **mise en abyme**, concentrând, în sensul formulării de excepție a lui Eminescu, „pădurea într-un sâmbure de ghindă și infinitul asemenea, ca reflectarea cerului înstelat într-un strop de rouă". Un „strop de rouă" e fiecare din schițele notabile ale lui Caragiale. Scriitorul nu a avut tentația romanului, iar schițele sale nu au funcția, vădită în cazul altor scriitori, Rebreanu sau Marin Preda, de a construi treptat, una lângă alta, acel caleidoscop al vieții ce se recunoaște într-o astfel de scriere. La Caragiale, un text și un altul se suprapun, nu se alătură: spațiul epic substanțial este același, numai reprezentările lui sunt diferite. Fie că

același protagonist debusolat rătăcește între strada Pacienții și strada Sapienții („**Căldură mare**"), fie că aleargă de la madam Preotescu la madam Diaconescu („**Lanțul slăbiciunilor**"), fie că își caută consoarta fără sorți de izbândă prin Sinaia, oraș ce „nu se poate compara mai nemerit decât cu un stomac" („**Tren de plăcere**"), toposul fundamental este același, **un labirint**, în care individul, „înghițit" de realitatea obiectuală, manipulat de aceasta, rătăcește într-un cerc vicios, fără ieșire.

Totul pare predestinat în schița „**Tren de plăcere**", căci, se spune din prima frază, „S-a hotărât, care va să zică…": programul riguros, bine calculat al călătoriei „de plăcere", în care familia „știe perfect ce are să facă pas cu pas și minută cu minută"; personajele participante, într-un „lanț al slăbiciunilor" de familie ce nu poate fi evitat: madam Georgescu și domnul Georgescu, pentru că sunt soți, „puiul" de cinci anișori, pentru că i-a promis mamițica (desigur un pretext) „să-l ducă odată și pe el la Sinaia", gramamă, coana Anica, pentru că e „mamița mamițichii puiului"; toaleta madamei Georgescu, „pe deplin stabilită", cât și a „puiului", bineînțeles „uniforma de ofițer de vânători ca prințul Carol"; coșulețul „elegant de provizii", evident numărate și acestea: salam, opt ouă răscoapte, un pui fript, două jimble, sare, piper; paralele bine numărate pentru gramamă, treizeci de bani pentru tramvai și douăzeci de bani „pentru ca să-și cumpere două legături de vișine la Comarnic".

Acest întreg mecanism pare să funcționeze perfect, trenul vine la timp și „zboară-spre Carpați", chiar „sosește la Sinaia regulat", iar controlorul trece cu vederea că „puiul" depășește cu un an vârsta pentru a călători gratuit cu trenul. Coana Anica are totuși, de la început, tendința de a ieși din program, întârziind puțin la gară. Tot ea va fi, în Sinaia, aceea care va deschide lungul șir de „fatalități", ce vor bulversa total, pentru domnul Georgescu îndeosebi, această minunată organizare. Ea este prima care se rătăcește în labirint și domnul Georgescu, pornit cu „puiul" pe urmele ei și al elegantului coș cu mâncare, lăsându-și consoarta „pe o bancă în aleea principală", reface treptat traseul peripețiilor ei. Coana Anica, „fatalitate", nu găsise cameră liberă la Mazăre, alături de gară, și fusese trimisă la „hotel Manolescu", unde, „iar fatalitate! n-a fost odaie goală", trebuind să meargă la hotelul Voinea. În drum către acesta, domnul Georgescu revine în parc, unde, altă fatalitate, nu-și mai găsește consoarta pe banca unde o lăsase. Îl lasă pe „puiuț" pe aceeași bancă, pentru a o căuta în sus și în jos pe madam Georgescu, dar nu-și mai află la întoarcere nici odrasla. „Înghițit" el însuși în spațiul vicios al labirintului, personajul nu mai are nici un reper de salvare: „Sinaia nu se poate compara mai nemerit decât cu un stomac: o încăpere mai mult sau mai puțin largă, având două deschizături destul de strâmte. Te-a înghițit odată Sinaia, nu mai poți ieși decât ori pe sus, spre miazănoapte, către Predeal, ori pe jos, spre miazăzi, către Comarnic.". De acum, domnul Georgescu primește, când și când, semnale din partea celorlalți, insuficiente însă pentru a-i localiza pe undeva. Află astfel că „puiul" a fost luat din parc chiar de madam Georgescu, că mai târziu aceștia îl așteptau tot în parc, împreună cu familia Vasilescu și cu locotenetul Mișu. El însuși este găsit pe banca din parc, după ceasuri bune, de către gramamă, care îi spune că de fapt găsise cameră nu la Voinea, ci la Oppler, unde îl și așteaptă madam Georgescu împreună cu Vasileasca și cu fratele ei, locotenetul Mișu „de la itidență". Șirul fatalităților continuă, aceștia nu sunt găsiți nici la Oppler, nici la Vasileasca acasă, de unde au plecat de curând la Sfânta Ana.

Singura care ajunge în centrul labirintului, într-o târzie cunoaștere de sine, „cu sufletul încărcat de fermecătoare amintiri", e madam Georgescu: „Ah! a fost o plăcere ce va rămânea neuitată… Pe lună, cu trăsurile la pas, și deasupra armoniei apelor de munte și șoaptelor pădurii, lăutarii acompaniând încetinel și d. Mișu cântând menuetul, pe care-l cântă regulat muzica în parc și care-i place atâta lui madam Georgescu!...". (*Gh.S.*)

VALERIU CRISTEA

După-amiaza de sâmbătă

VALERIU CRISTEA (1937-1999). Critic literar. Urmează cursurile Liceului „Gheorghe Barițiu" din Cluj. În 1959 este dat afară din Facultatea de Filologie la Universitatea din București, pentru că apără un coleg exmatriculat pe motive politice. Reia cursurile în 1960, după ce muncește pe un șantier de construcții. După absolvire, lucrează ca redactor la revista **„Gazeta literară"**, transformată apoi în **„România literară"**. Debutează în 1970 cu **„Interpretări critice"**. Alte volume de critică literară sunt: **„Tânărul Dostoievski"** (1971), **„Pe urmele lui Don Quijote"** (1974), **„Introducere în opera lui Ion Neculce"** (1974), **„Domeniul criticii"** (1975), **„Alianțe literare"** (1977), „Spațiul în literatură" (1979, ediția a II-a, 2003), **„Dicționarul personajelor lui Dostoievski"**, I–II (1983-1995), **„Modestie și orgoliu"** (1984), **„Fereastra criticului"** (1984), **„După-amiaza de sâmbătă"** (1988, ediția a doua, 1999), **„Despre Creangă"** (1989, ediția a II-a, 1994), **„A scrie, a citi"** (1992), **„Bagaje pentru paradis"** (1997), **„Dicționarul personajelor lui Creangă"** (1999). După 1989, este redactor-șef al revistei **„Caiete critice"**, redactor la Editura Cartea Românească, face parte din comitetul director de la revista **„Literatorul"**, alături de Fănuș Neagu, Marin Sorescu, Eugen Simion, Gheorghe Tomozei. Începând cu 1998, devine redactor al revistei **„Creanga de aur"**. Primește trei premii ale Uniunii Scriitorilor, în 1970, 1979, 1983, două ale Asociației Scriitorilor din București (1974, 1995), Premiul „B. P. Hasdeu" al Academiei Române, în 1989, pentru **„După-amiaza de sâmbătă"**.

Fragmentul face parte din volumul cu același titlu, apărut în 1988, retipărit în 1999. Cartea a fost dedicată mamei, Nadejda, care ar fi vrut ca scriitorul să fie „nu critic, ci prozator". Valeriu Cristea își exprimă crezul literar, relevând că scrie pentru a transmite un mesaj propriu cu privire la o gamă largă de frământări personale: „am scris și scriu, ca și alți colegi, nu în funcție de regim politic sau «orânduire», ci pentru a exprima anumite teme, motive, idei, obsesii. Am scris întotdeauna numai ceea ce am vrut să scriu".

În **„După-amiaza de sâmbătă"**, carte de reflecții, de amintiri, de asocieri de idei, scriitorul își amintește o întâmplare din orașul natal, Arad, din care, fiind în prima copilărie, nu mai reține mare lucru: „Mă aflam într-un salon de spital (la Arad, unde m-am născut, era să și mor, la puțin timp după ce împlinisem deja cinci ani, îmbolnăvindu-mă grav – am făcut apă și apoi puroi la plămâni).". Jocul pe care îl începe cu Jeni, sora lui de cinci ani, este sublim și periculos: el suferă de o boală contagioasă, iar Jeni are voie să-l vadă numai cu condiția să stea departe de el. Fata speculează neatenția părinților cu ingeniozitate: „făcea un pas rapid înainte, apoi rămânea nemișcată, ca și cum totul ar fi fost acum în cea mai perfectă ordine. Consemnul părea respectat în continuare și distanța profilactică până la mine la fel de liniștitor de mare".

Darurile primite de cei doi copii prilejuiesc, la fel, manifestări infantile pline de candoare: „Primisem fiecare câte o păpușă (din celuloid): sora mea – un «negru» foarte cafeniu, iar eu – o blondă delicată cu «Pielea» alb-roză și cu o față drăguță, a cărei fizionomie, constat că n-am uitat-o nici până azi.". Imaginea acestor păpuși, declarate frate și soră, se imprimă atât de puternic în memoria autorului, încât este recuperată din amintire peste ani, la mare distanță de țară, într-o vizită în Cuba: „Invitați (eram doi scriitori și un sculptor) de gazdele noastre să vizităm o creșă model din Havana, am străbătut (mă refer la mine) fără prea mare interes (nu era tocmai instituția pe care ardeam de nerăbdare să o vizitez) sală după sală, până când în una din ele am fost zguduit, și doar în acest fel «pedepsit» pentru indiferența mea, de un puternic recul zărit dintr-o dată, în mijlocul unui grup de copii de toate culorile (mi-au sărit pur și simplu în ochi) un băiețel negru și o fetiță blondă, «europeană». Ședeau unul lângă altul, în capul oaselor, întocmai așa cum ședeau,

când ne jucam cu ele, una lângă alta, frânte din mijloc şi cu picioarele întinse şi depărtate, vechile noastre păpuşi, depuse, să se odihnească, pe divan, pe masă sau pe vreun dulap sau scaun.".

Printre gesturile de tandreţe copilărească se numără şi figura „botului de urs". Probabil, aşa cum mărturiseşte autorul, printre lucrurile care constituiau universul ludic al celor doi se afla şi un ursuleţ, care determină inventarea acelei figuri, cunoscute de cei doi, a împăcării după certurile copilăreşti, a „armoniei şi solidarităţii frăţeşti": „«Botul de urs» era masca marilor momente de tandreţe şi de intimitate sufletească. Faţa omenească era bună doar pentru zilele, momentele şi afectele obişnuite. În schimb, când deveneam cu adevărat fraţi, în bucurie sau în restrişte, când unul voia să-l mângâie pe celălalt, dovedindu-i că nu e singur, recurgeam, fără nici o ezitare, la îndelung exersatul «bot de urs»".

Sugestii de răspunsuri la exerciţii din manual

Ex. 3/ p. 43. Valeriu Cristea apreciază că, într-o carte autobiografică, atitudinile morale obligatorii sunt: respectul pentru adevăr, sinceritatea confidenţelor făcute şi libertatea eului creator, neîngrădit de nici o constrângere în exprimarea spovedaniei. Voi ce părere aveţi despre valoarea etică a unui act confesiv?

Valoarea actului confesiv este extrem de importantă pentru scriitorul aflat în căutarea „timpului pierdut". Din această încercare de reconstituire a adevărului, un lucru extrem de important este dat de veridicitatea informaţiilor trăite, de modul în care scriitorul se implică în relevarea valorii unice a lumii copilăriei. O scenă veridică este pantomima jucată la spital, când sora încearcă să se apropie de fratele bolnav de apă la plămâni, boală contagioasă, alta este scena întâlnirii unor „păpuşi vii", similare cu cele primite în dar demult, în copilărie, iar ultima e figura „botului de urs", prin care cei doi fraţi îşi manifestă afecţiunea şi solidaritatea. (***H.S.***)

ADDENDA

Ioan Buduca, 2000

„Vocaţia prozatorului se face de altfel simţită în toată acuitatea în paginile de memorialistică: **După-amiaza de sâmbătă** (1998) este una dintre cele mai încântătoare cărţi de evocare din literatura contemporană, firul autobiografic (amintirile) şi romanul de formaţie (**Bildungsroman**) împletindu-se armonios cu confesiunea de idei."

Manualul CORINT 1

DUILIU ZAMFIRESCU

Viaţa la ţară

DUILIU ZAMFIRESCU (1858-1922). Prozator, poet şi publicist. Născut la Păltineşti (azi Dumbrăveni), în judeţul Vaslui. Fiu al lui Lascăr Zamfirescu şi al Sultanei Mincu. Şcoala primară şi gimnaziul le urmează la Focşani, iar la Bucureşti Liceul „Matei Basarab" şi Facultatea de Drept, absolvită în 1880, şi, în acelaşi timp, Facultatea de Litere şi Filozofie. Îndeplineşte câţiva ani funcţii de procuror în ţară, iar apoi intră în diplomaţie timp de circa douăzeci de ani.

Publică poeme în revista lui Macedonski, „**Literatorul**", iar în „**Convorbiri literare**" nuvele, schiţe, însemnări. Seria de romane din ciclul Comăneştenilor o începe în 1894, când publică în „**Convorbiri literare**" „**Viaţa la ţară**", urmat de „**Tănase Scatiu**", „**În război**", „**Îndreptări**" (1901-1902), „**Anna**" (1906-1910). În primele romane evocă o lume idilică, o utopie a liniştii provinciale, tulburate de schimbări sociale, care aduc pe scenă, în locul boierimii patriarhale, personaje ariviste şi rapace. Boierii vechi, ca Dinu Murguleţ din „**Viaţa la ţară**", sunt legaţi de pământ, încercând să apere o linişte patriarhală. Tănase Scatiu este un arivist al vremurilor noi, îmbogăţind tipologia acestui personaj în literatura română. Ultimele romane ale

Comăneştenilor, „**Îndreptări**“ şi „**Anna**“, relevă decadenţa familiilor boiereşti, cu sângele subţiat, care acceptă împrospătări din popor.

Volumele de poezii „**Alte orizonturi**“ (1894), „**Imnuri păgâne**“ (1897), „**Poezii nouă**“ (1899), „**Pe Marea Neagră**“ (1919), prezintă o natură calmă, cu imagini acvatice şi liniştea nesfârşită a Bărăganului. Unele poezii sunt inspirate din Carducci, **Il bove**: „De-a pururi trist, în mijlocul câmpiei,/ Voinicul bou priveşte înainte./ Cu ochii mari, cu sufletul cuminte,/ Ca un simbol antic al poeziei“ (sonet). Parnasianismul poeziei este evident în strofe ce descriu stampele din preajma vilei Aldobrandini: „Tăcute lacrimi picură din plante/ Şi-alunecă pe jghiabul de porfiră;/ Sub şipot stă Orfeu cântând din liră/ Pe-un glob purtat de gârbovul Atlante“.

Din operele lui Tolstoi, Duiliu Zamfirescu deduce o teorie bazată pe „iluzionarea realităţii“: „Frumosul în artă este iluzionarea realităţii. Orice colţ de natură, orice scenă din viaţa trăită, orice sentiment, dacă este trecut din realitate în suflet şi de acolo în realitate, devine artă“.

„**Viaţa la ţară**“, prima scriere din „**Ciclul Comăneştenilor**“, este un roman al vieţii rurale, al peisajelor bucolice şi al liniştii patriarhale, tulburate de ameninţări noi, ivite la orizontul timpurilor moderne. Tema antinomiei dintre o boierime de viţă, legată de pământ, cu sentimente patriotice, şi o nouă clasă de parveniţi lipsiţi de scrupule, ignoranţi şi needucaţi este mai veche în literatura română. O ilustra, cu virulente accente critice, Nicolae Filimon, în romanul „**Ciocoii vechi şi noi**“ (1863), o idealiza Mihai Eminescu în poemele sale de inspiraţie istorică, o aborda teoretic, prin teoria „formelor fără fond“, chiar Titu Maiorescu, iar la începutul secolului douăzeci va deveni principala sursă pentru curentele literare tradiţionaliste, sămănătorismul şi poporanismul.

Clasa boierească din „**Viaţa la ţară**“ este ilustrată prin câteva familii, în primul rând aceea a Comăneştenilor, reprezentând „rasa câtorva familii pământene, care s-au strecurat prin negura fanariotă“. Romanul începe prin a prezenta curtea boierului Dinu Murguleţ de la Ciulniţei, evocând o atmosferă idilică şi de linişttă: „Toată curtea boierească trăieşte liniştită şi bogată, cu cârduri întregi de gâşte, de curci şi de claponi; cu bibilici ţiuitoare; cu căruţe dejugate; cu argaţii ce umblă a treabă de colo până colo, – şi seara, când vine cireada de la câmp, cumpăna puţului, scârţâind neunsă între furci, ţine isonul berzelor de pe coşare, ale căror ciocuri, răsturnate pe spate, toacă de-ţi iau auzul. Fără a fi risipă şi zarvă, curtea boierească pare populată şi bogată.“.

În această lume echilibrată şi armonioasă, pătrund, încă din capitolul întâi al romanului, primele semne ale ameninţării, sugerate de vizita neanunţată şi nedorită a lui Tănase Scatiu, moşier din vecinătate, însoţit de mama sa, pentru a o cere în căsătorie pe Tincuţa, fiica boierului. Prezentate de la început într-o lumină negativă, cele două personaje au atributele intrusului, prin pătrunderea atât într-o familie cu alt grad de cultură şi cu maniere alese, cât şi într-o clasă superioară, în care au ajuns prin mijloace necinstite. Tănase Scatiu e un personaj care ilustrează elocvent **tipul arivistului** în literatura română; nepot al unui fost vătaf la tatăl lui Dinu Murguleţ, îmbogăţit pe căi dubioase, el este un ins necioplit, lacom şi violent, cu tendinţe de arivism şi de îmbogăţire. Aceste trăsături nu sunt departe de ale mamei sale, coana Profira, femeie obraznică, lipsită de maniere, în plus şi cu darul băuturii.

Pentru început, tentativa de a obţine mâna Tincuţei nu are succes, dar pluteşte, ca o ameninţare surdă, asupra întregii acţiuni a romanului, împlinindu-se în cele din urmă şi având consecinţe tragice în al doilea roman al ciclului, „**Tănase Scatiu**“. Deocamdată, Dinu Murguleţ, la sfârşitul vizitei, poate răsufla uşurat: „Deschideţi – zise el după plecarea musafirilor – uşile, să iasă mirosul de mitocani! Ia poftim de vezi, zise el făcând explozie, cu braţele încrucişate înaintea penei, cine-mi cere fata. Eu să-mi dau fata la asemenea mojici?... Doar dacă mi-o lua Dumnezeu minţile! Bă-dă-rani!...“.

În capitolul al doilea atenţia se mută asupra personajului central al romanului, Saşa, care adminstrează cu mână de fier moşia coanei Diamandula, sora lui Dinu Murguleţ şi mamă a lui Matei Damian Comăneşteanu. Coana Diamandula e o femeie bătrână şi bolnavă, îngrijită cu

mult devotament de Saşa, ea însăşi dintr-o familie boierească, însă orfană, dedicându-şi viaţa, în aceste împrejurări, creşterii fraţilor mai mici, Victoria, Mary şi Mihai. Toţi aşteaptă întoarcerea lui Matei, plecat de şapte ani în străinătate, care ajunge la timp pentru a-şi mai găsi mama în viaţă. După moartea Diamandulei, Saşa pune în fiecare dimineaţă flori proaspete la mormântul decedatei, lucru constatat cu uimire de către Matei, care descoperă treptat dragostea pe care i-o purta aceasta de multă vreme. Se naşte astfel o iubire discretă şi gravă, a vârstei mature, care dă echilibrul interior atât de căutat al personajelor. Întors în cele din urmă la glie, Matei reia, împreună cu Saşa, eforturile de a reface şi a administra moşia, cunoscând mai bine oamenii, reintegându-se în universul lumii pe care o părăsise.

Plină de poezie, surprinsă în peisaje mirifice, este dragostea dintre Tincuţa şi Mihai, prezentată cu toată recuzita şi gesturile romantice caracteristice vârstei. Apropierea lor ale loc după lungi plimbări nocturne, cu trăsura sau pe jos, pe câmpul dintre Comăneşti şi Ciulniţei, sub strălucirea stelelor, prilej de elevaţie sufletească şi de evadare din realitate: „Ce dulce i se părea! Când îi ţinea mâna în mâna lui, îi venea s-o mângâie şi s-o sărute ca pe un lucru sfânt. Ce fericit ar fi fost să se poată duce cu ea într-o lume rătăcită pe ocean, ori undeva în aer, într-o stea, unde, unde nu se aude nimic de jos de pe pământ.".

Decorul natural atinge note ale sublimului în tabloul idilei de pe lac dintre Mihai şi Tincuţa, înaintea plecării lui la studii în străinătate. Întâlnirea e precedată de lungi evadări ale tânărului în natură, în singurătăţi acvatice, în maniera evocatoare de mai târziu a lui Sadoveanu, compensând, prin contopire în elementul natural, prin tăceri nesfârşite, marele gol lăuntric pricinuit de previzibila pierdere a iubirii:

„Cu cât vremea plecării se apropia mai mult, cu atât Mihai devenea mai tăcut. De dimineaţa până seara umbla la vânat, pe lac, mâncând în luntre sau pe iarba îmbrumată a pământului.

Primele zile ale lui septemvrie erau minunate. După ce soarele risipea cele dintâi negure ale dimineţii, valea lacului se ivea în limpeziciunea cerului de toamnă, singură, locuită numai de păsări de apă, cu căpiţe de fân pe margini şi cu câte un bou rătăcit, ce păştea pe mirişte. De la Comăneşti până la Ciulniţei «balta» (cum o numeau sătenii) ţinea o poştă.".

Mihai îşi aşeza geanta şi puşca pe fundul luntrei şi trecea, ca un adevărat stăpân al apelor, printre cârdurile de păsări: „Cârduri întregi de păsări se sculau în drumul lui, umplând văzduhul cu răpăiala aripelor şi fulgii albi ce cădeau domol în aer. El nici nu se uita la ele. Dus de o putere nouă, mâna tot înainte, lăsând câteodată lopata, spre a se şterge pe frunte.". Aici, în mari şi liniştite singurătăţi, după două ceasuri, Mihai Comăneşteanu se întâlneşte cu Tincuţa Murguleţ: „băiatul se sculase în picioare şi se uita pe maluri, parcă ar fi aşteptat pe cineva. În adevăr, o batistă albă fâlfâia în aer, chemându-l.".

Cei doi, într-o legănare lină a apei, îşi mărturisesc, într-o idilă pastoral-romantică, dragostea:

„ – Dacă n-o să mă uiţi, îi zise, mângâindu-l pe mâna ce ţinea umbrela, eu am să-ţi dau ceva.

– Da?

– Ceva de la mine… Da' să nu te desparţi de el…

Şi pe când vorbea astfel, scoase din sân o bucăţică de hârtie îndoită, în care era o şuviţă de păr, legat cu o panglică roşie. [...]

– Ce trist am să fiu, Tincuţo!… N-am să mă împrietenesc cu nimeni. Am să trăiesc cu gândul numai la dumneata… şi am să mă silesc să învăţ, ca să sfârşesc mai curând… şi când oi fi sfârşit, o să ne luăm... Da' o să mă aştepţi?…

Ea da din cap că «da».

– N-ai să te măriţi, până m-oi întoarce eu?

Fata răspunse încet:

– Nu.

– Îmi juri?
– Da...
– Şi eu îţi jur...

Umbreluţa îi căzuse din mână şi soarele de toamnă ardea puternic deasupra lor. El îi făgădui să-i trimeată cărţi şi jurnale, ca să ştie şi ea ce face şi cum trăieşte el."

Despărţirea lor determină o tristeţe difuză a întregii naturi: „Rămas singur, în mijlocul lacului, băiatul se simţi cuprins din ce în ce mai mult de ideea unei atotputernice deşertăciuni, ce înfăşură deopotrivă lucrurile materiale ca şi pe cele nemateriale, lacul, câmpia, amorul, şi, cu o nespusă jale în suflet, îi veni să plângă. Îşi rezemă mâinile pe genunchi şi se uită lung pe culmea dealului, iar de acolo mai sus, pe cer... Nu era nici o nădejde, nicăieri.".

În adevăr, Tincuţa urmează calea inexorabilă a unui destin nefericit. Tănase Scatiu obţine, prin şantaj asupra lui Dinu Murguleţ, mâna fiicei sale, care, la capătul unui mariaj cu totul nepotrivit şi nefericit, îşi pune capăt zilelor. (*H.S.*)

Sugestii de răspunsuri la exerciţii din manual

Ex. 2/ p. 49. Citiţi integral şi interpretaţi ideile desprinse din capitolul al XVIII-lea, a cărui valoare romantic-sentimentală este dată de idila adolescentină trăită de Mihai Comăneşteanu şi Tincuţa Murguleţ.

Povestea de dragoste dintre cei doi se desfăşoară în cadrul romantic al lacului, unde Mihai avea obiceiul să-şi petreacă o mare parte a timpului. Cei doi sunt protagoniştii unei poveşti de iubire desprinse parcă din poeziile lui Mihai Eminescu, „**Dorinţa**" sau „**Lacul**". Tincuţa şi Mihai ajung cu barca în mijlocul lacului, unde îşi jură dragoste eternă. În această atmosferă de autentic vis romantic, ducegăriile simple ale iubirii au un aer firesc, de joc nevinovat în singurătăţile naturii. În cele din urmă, cei doi se despart, Mihai rămânând trist în mijlocul lacului, poezia iubirii lor stingându-se încet într-o notă de melancolie: „Tincuţa era departe... Toată melancolia lui dispăruse. Tinereţea şi natura dimprejur dărâmau necazurile clădite din iubirea lor copilărească." (*H.S.*)

Manualul CORINT 1

MARIN SORESCU

Matca

MARIN SORESCU (1936-1996). Este scriitorul român cel mai complet al sfârşitului de secol XX. Posibil candidat la Premiul Nobel, dacă timpul ar mai fi avut răbdare, el s-a ilustrat, prin creaţia sa, în toate domeniile literare, poezie, proză, dramaturgie, eseistică şi critică literară. Descoperim, în toate acestea, un spirit strălucitor, un ironist fin şi incorigibil, un poet al paradoxului, al lucrului comun şi în acelaşi timp profund simbolic, un eseist plin de vervă, într-o expresie cu totul particulară şi neaşteptată, un romancier valoros, deşi neexersat de ajuns, în fine, dar poate în primul rând, un dramaturg de talie europeană, reflectând în piesele sale temele şi experienţele majore ale teatrului secolului douăzeci. Dramaturgia lui Marin Sorescu este, probabil, poarta cea mai larg deschisă de înscriere a creaţiei sale în circuitul valorilor universale. Apărut într-o epocă încă plină de clişee ideologice, cu personaje schematice, având o existenţă comună, nutrită numai din lupta pentru impunerea ideilor politice ale vremii, teatrul lui Marin Sorescu – alături de piesele lui Dumitru Radu Popescu („**Aceşti îngeri trişti**", „**Pisica în noaptea Anului Nou**"), Iosif Naghiu („**Întunericul**"), Ion D. Sârbu („**Arca bunei speranţe**"), pentru a da numai câteva exemple –, reprezintă un efort de sincronizare cu problematica dramaturgiei europene şi readuce în discuţie **drama destinului uman, existenţa absurdă**, mai puternic marcată la noi de condiţiile oprimante ale regimului totalitar.

Clasificările de **teatru poetic**, **teatru-parabolă**, **teatru-dezbatere**, sunt frecvente în interpretările critice ale operei, poetul însuşi fiind înclinat să accepte, de pildă în „**Extemporal despre mine însumi**" (1981), că teatrul reprezintă o modalitate

mai potrivită, mai favorabilă de punere în text, în „scenă", a ideilor poetice. În acest fel, piesele de teatru, **„Iona"** (1968), **„Paracliserul"** (1970), **„A treia țeapă"** (1971), **„Matca"** (1973), **„Pluta meduzei"** (1974), **„Există nervi"** (1974), **„Răceala"** (1980), sunt pline de conotații metaforice și filozofice, dar sunt și „un vuiet de întrebări puse și nerezolvate", întrebările grave de la sfârșit de mileniu asupra existenței individuale a omului și a destinului colectiv al omenirii.

Piesa **„Matca"**, ultima din trilogia **„Setea muntelui de sare"**, este, și ea, o **parabolă a destinului** și a continuității generațiilor, transpusă într-o acțiune simplă, inspirată din evenimentele inundațiilor din 1970. Prin sensurile sale profunde, are însă o bătaie mai lungă, cu trimitere la mituri fundamentale, al sacrificiului de sine, aici al mamei, pentru a da o nouă viață copilului ce se naște în mijlocul apelor învolburate și al potopului, ambele fiind căi prin care umanitatea și-a căutat un nou început, s-a regenerat pe sine. Acțiunea, structurată în trei acte, se petrece într-o primăvară timpurie, cu dezghețuri bruște și topirea masivă a omăturilor, ele înseși semne neobișnuite în banala curgere a vremii. Apele învolburate rup zăgazurile, se revarsă peste satul de câmpie fără apărare în fața catastrofei, inundă grădinile și câmpurile, mătură totul în calea lor, copacii, casele, clădirile oficiale, duc cu ele în adâncuri oameni și animale.

O singură casă, ca o arcă a lui Noe, **casa primordială**, rămâne în mijlocul apelor, cea a Irinei, o învățătoare de 25 de ani, însărcinată în luna a noua. Tatăl acesteia, numit Moșul, își așteaptă în liniște trecerea în neființă, în timp ce nepotul său, încă nenăscut, își cere, într-un cadru de sfârșit sau de început de lume, dreptul la viață. Soțul Irinei este un personaj absent, despre care nu se știe, până la sfârșit, decât că lucrează la întărirea digului de apărare în fața apelor, contribuind apoi la salvarea supraviețuitorilor. Transferul dintre moarte și viață are loc într-o simetrie perfectă: Irina aduce pruncul pe lume în una din odăile casei și în același timp Moșul își dă suflarea de pe urmă în camera cealaltă; strigătul ultim al muribundului se suprapune țipătului de durere al nașterii, al aducerii pe lume a noii vieți. Cele două personaje trăiesc simultan, în reprezentări aproape similare, cele două momente fundamentale ale existenței, nașterea și moartea. Bătrânul simte moartea ca o prăbușire într-un gol imens, fără repere spațiale, într-o prăpastie sau poate chiar în cer („Nu știam că există golul între cer și noi..."). Moartea i se pare, într-un moment, chiar o nouă naștere: „Parcă mai m-aș naște o dată...", în timp ce Irina percepe nașterea ca pe o moarte lăuntrică, un vuiet în pântec, o erupție de vulcan, care determină întemeierea noii vieți.

Piesa dezvoltă **simboluri profunde** și **viziuni apocaliptice** în lupta cu apele învolburate. Titu, un vecin, și Silvica, logodnica lui, deja moartă („Parc-ar fi adormită... Aștept să se trezească dintr-o clipă-ntr-alta..."), înfruntă potopul refugiați în vârful unui frasin, înlănțuiți în viață și în moarte. Când frasinul se prăbușește, Titu își continuă plutirea pe ape cu povara iubirii în spate, se agață de o cumpănă de fântână cu care pleacă pe valuri la vale, apoi se îneacă. Smulși din locurile lor de viață, ultimii supraviețuitori trec parcă, în viziuni halucinante, prin noianul apelor primordiale, duși de corăbii ale destinului. Simbolistica **marii treceri** este ilustrată perfect de imaginea finală, când Irina leagă patul plutitor în care născuse, rămas din casa luată de ape, de sicriul bătrânului, apoi, înainte de a se scufunda definitiv în apele răzvrătite, își urcă fiul în capacul acestuia ca într-o **arcă a vieții**, poruncindu-i doar atât: să respire. (***H.S.***)

ADDENDA

Ion Pop, 2000

„La rândul său, ***Matca*** (1969-1973) plasează în circumstanțele unor inundații catastrofale momentele fundamentale ale vieții și morții: Moșneagul, care „se chinuie să moară" (și-a adus în casă sicriul), și fiica lui, învățătoarea, care se chinuie să nască, sunt ipostazele simbolice ale acestora; înghițită, în final, de apele ce invadaseră casa, mama își salvează copilul menținut la suprafață în capacul coșciugului plutitor, ca într-un leagăn."

EUGEN SIMION

Fragmente critice (I)

Mica zeitate

EUGEN SIMION (n. 1933). Este unul dintre cei mai reprezentativi critici literari afirmați după anii '60 în spațiul literar românesc, manifestând deschidere deopotrivă către experiența autohtonă în domeniu și către inovațiile criticii literare pe plan european. Colaborează la majoritatea revistelor literare ale timpului, având cronici literare la **„Gazeta literară"**, **„România literară"**, **„Contemporanul"**, **„Flacăra"**. Debutează editorial în 1964, cu volumul **„Proza lui Eminescu"**, continuând cu o impunătoare analiză a operei literare și critice a autorului teoriei sincronismului și a mutației valorilor estetice, **„Eugen Lovinescu, scepticul mântuit"** (1971). Aceasta constituie teza sa de doctorat, primă încercare de reconstituire a impunătoarei imagini intelectuale a cunoscutului critic literar, trecut printr-o perioadă de incisivă negare în regimul trecut. Contactul cu experiența criticii literare franceze, produs între anii 1971-1973 chiar la sursă, ca profesor asociat la Sorbona, se traduce printr-o diversificare și sensibilizare a exercițiului critic, printr-un stil devenit inconfundabil, comparabil cu al marii critici literare românești. **„Timpul trăirii, timpul mărturisirii. Jurnal parizian"** (1977), **„Dimineața poeților"** (1980), **„Întoarcerea autorului"** (1981), **„Sfidarea retoricii"** (1986) se înscriu în această orientare prolifică și de aprofundare a observației critice. Paralel cu acest demers de orientare către noua critică, de sincronizare cu teoriile criticii literare moderne, Eugen Simion elaborează o amplă panoramă a literaturii române contemporane, **„Scriitori români de azi"**, în patru volume, scrise în perioada 1974-1989.

După 1989, teritoriul observației critice se extinde și asupra spațiilor interzise, completându-se cu volumele **„Moartea lui Mercuțio"** (1993), **„Convorbiri cu Petru Dumitriu"** (1994), **„Mircea Eliade, un spirit al amplitudinii"** (1995), **„Fragmente critice"**, volumele I-IV (1998-2000), **„Ficțiunea jurnalului intim"**, volumele I-III (2001, ediția a doua, 2005). Obține premii ale Uniunii Scriitorilor în anii 1965, 1976 și 1980 și Premiul Academiei în 1976. Din 1992 este membru al Academiei Române, iar din 1998 președinte al acestei prestigioase instituții de știință și de cultură.

Textul **„Mica zeitate"** face parte din **„Fragmente critice. I. Scriitura publică, scriitura taciturnă"** (1998) și conține reflecții amare, așternute în pagini de jurnal către sfârșitul unui an, 1993, care, pentru scriitor, ca persoană concretă, „n-a fost deloc sublim". Criticul literar se întoarce, în aceste rânduri, de la „scriitura publică", ce i-a adus câteva împliniri (i-a apărut o carte, **„Moartea lui Mercutio"**, i s-a reeditat alta, **„Întoarcerea autorului"**, a început să scrie una nouă), la „scriitura taciturnă", care înregistrează observații ținând de evenimentele vieții, de reflectarea lor în latura interioară a eului. În acest an, în zona „taciturnă" a ființei, în adâncurile firii s-a produs o prăbușire, o cădere în abis, ce relevă, încă o dată, vulnerabilitatea omului în raport cu evenimentele capitale ale existenței. În fața morții, moartea emblematică a mamei aici, nimic nu mai ajută, „literatura rămâne neputincioasă", la fel cărțile citite sau scrise, străine, ca o tragică inutilitate. Acestea par acum „niște tratate despre zădărnicie". Însuși rostul lor, de a vorbi „la infinit despre zădărnicie" pare că iese din tiparele firești, fundamentale ale vieții: „Ce necuviință să înflorești cu metafore sclipitoare disperarea, ce exercițiu de masochism intelectual să vorbești frumos despre răul existențial și să-ți împodobești tristețea!...".

Moartea mamei produce, pentru elevatul om de litere, mai mult decât „ritualica greață de literatură" pe care o cunoaște, mai mult decât o revoltă neputincioasă chiar împotriva literaturii. Scriitorul are, acum, revelația profundă „că, în fața marilor nenorociri ale existenței, rămâi singur și neajutorat...". Însă, în mod neobișnuit, la această cumpănă existențială, elementul fortifiant este însuși chipul, fixat în veșnicie, tot prin cuvântul scris, al mamei dispărute, modelul ei exemplar de viață. La vârsta ei patriarhală, de 94 de ani, străbătând secolul,

trecând prin avatarurile vieţii, care îi împuţinează trupul şi esenţializează trăsăturile serafice ale chipului, mama a devenit o mică zeitate, o fiinţă morală exemplară, căreia fiul, scriitor, îi dedică, „pe un petic de hârtie", câteva „slabe şi amărâte propoziţii".

Chipul mamei în literatură dobândeşte, de multe ori, din umbrele amintirii, proiecţie mitică. Smaranda Creangă era „plină de multe şi mari minunăţii", stăpânind, în ochii copilului, puterile telurice şi cosmice. Mama lui Blaga era ***Eine Urmutter***, mama primordială, de la care pornesc viaţa şi însăşi lumea. Portretul mamei este, şi în acest text, exemplar. E **mama eternă**, „împuţinată la trup" de trecerea anilor, „fragilă", dar cu un chip luminos, care dădea scriitorului sceptic curajul de a trece mai departe prin valurile vieţii. Născută într-o famile mare, tradiţională, cu mulţi copii, crescându-şi apoi propriii copii, nu se ferise niciodată de greutăţi, nu a fost auzită niciodată „blestemându-şi viaţa, cum fac de obicei oamenii în suferinţă". În ultima vreme, se refugia tot mai mult către lumea copilăriei, îşi reamintea „de surorile şi de părinţii ei cu o tandreţe copleşitoare". Timpul devenise, pentru ea, circular, reversibil şi recuperabil, timpul mitic, teoretizat de Mircea Eliade: „Uneori încurca planurile, timpurile şi mă întreba dacă fraţii ei mai trăiesc sau dacă tatăl ei s-a întors din călătoria în care plecase… Nu ştiu despre ce călătorie era vorba, dar ideea acestei plecări şi întoarceri se repeta în convorbirile ei cu mine şi surorile mele…".

„Mica zeitate" s-a stins cu sentimentul „că n-a trăit degeaba şi că acesta a fost rostul ei pe lume". Singurătatea scriitorului-copil e acum totală, eterna singurătate existenţială a omului în faţa marilor fenomene ale vieţii: „Rămas singur, mă uit spre dealurile pe care ea nu le va mai putea privi niciodată, intru, apoi, în casa din care mama nu lipsise nici măcar o zi timp de 70 de ani, şi casa noastră pare îngrozitor de pustie, iar eu mă simt fără putere, golit şi confuz. Ceva năprasnic m-a lovit şi eu mă uit năucit în jur căutând un sens şi un punct de sprijin. Trebuia să spun că nu vine de nicăieri şi toată ştiinţa mea şi toată înţelepciunea mea nu mă ajută să trec prin ceea ce trec…". (***H.S.***)

ADDENDA

Eugen Simion, 2005

„Contrar opiniei lui G. Călinescu, («jurnalul este o prostie»), românii au manifestat de timpuriu interes pentru acest gen de sertar şi au dat un număr mare de jurnale intime care pot fi citite, nu numai pentru interesul lor documentar, dar şi pentru ele însele, ca scrieri literare subiective."

CĂLĂTORIA ŞI AVENTURA

Călătoria şi aventura sunt două mari teme, congenere, uneori greu de separat, ale cunoaşterii umane, transpuse în opere literare din cele mai vechi timpuri. Dorinţa de cunoaştere se materializează, de regulă, într-un proces de explorare, într-o călătorie în spaţiu, dar şi cu gândul, către teritorii şi domenii necunoscute. Călătoria, deplasarea în spaţiu şi (sau) în timp implică, aproape inevitabil, aventura, îndrăzneala, riscul, primejdia, angajarea fiinţei umane, a eroului în acţiuni palpitante, pline de interes şi de farmec, tot ceea ce constituie, de fapt, deliciul lecturii. De aici apare, pentru mulţi, şi ideea că literatura de aventuri este exclusiv un produs de consum, de simplu divertisment, fapt contrazis de adevărul simplu că în sfera tematică a acestui tip de literatură se includ mari opere din literatura universală, nu mai puţin decât, în lumea antică, epopeile **„Iliada"** şi **„Odiseea"**, ambele prezentând acţiuni de cucerire sau de explorare a unor tărâmuri necunoscute. **„Iliada"** evocă războiul troian, cealaltă epopee întoarcerea aventuroasă a lui Ulise pe insula natală, unde îl aşteaptă, într-un continuum temporal, statornica Penelopa.

Întrucât literatura de călătorie şi de aventuri include uneori şi informaţii din alte domenii ale cunoaşterii, explorări ştiinţifice, călătorii terestre sau pe mare, descoperiri geografice, i s-a atribuit şi un concept teoretic, **literatură de frontieră**. În lucrarea **„Literatura de frontieră"**, de pildă, Silvian Iosifescu clasifică acest gen de literatură în mai multe tipuri: **jurnalul de bord**, de felul celui al lui Pigafetta, cronicarul lui Magellan, care a scris **„Relazione del primo viaggio intorno al mondo"**, jurnalele lui Columb sau cel al lui Cook, **călătoria descriptivă**, cum este cea a lui Aldous Huxley, în **„Jesting Pilate, Beyond the Mexic Bay"**, **călătoria aventură** ori **„călătoria extraordinară"**, de tipul **„Mathias Sandorff"** sau **„Călătorie spre centrul Pământului"**, de Jules Verne.

La capătul călătoriilor se află lumi misterioase, se dezleagă mari secrete, se produc mari revelaţii, se împlinesc destine ale personajelor. Consemnarea celor mai vechi călătorii, consideră Horia Matei în **„Literatura şi fascinaţia aventurii"**, se produce de regulă târziu, după ce istoriile acestor aventuri fabuloase încep să treacă în uitare. Dincolo însă de un sâmbure mitic, în jurul căruia este construit scenariul lor epic, s-a încercat, prin cercetare ştiinţifică, să se reconstituie valoarea de adevăr a acestor călătorii. S-a ajuns astfel la concluzia că, de exemplu, teritoriile din **„Odiseea"** se pot identifica. Ţara ciconilor sau a Kikonilor este pe ţărmul nordic al Mării Egee, ţara lotofagilor poate fi insula Djerba sau pe ţărmurile golfului Gabes, Eolia este insula vulcanică Stromboli, din grupul Liparelor, Lestrigonia e reprezentată de ţărmul nord-vestic al Siciliei. Aia, insula vrăjitoarei Circe, a fost identificată ba în ţara Aia, din Caucaz, ba în Monte-Circeo, pe coasta tireniană a Italiei. Ţara cimerienilor, „poporul cel de-a pururi învăluit în ceaţă şi-ntuneric", de unde se trage legendarul erou Conan, slujitor al zeului Crom, nu trebuie confundată cu zona numită Taurida din Crimeea, ci poate fi stabilită geografic pe coasta nordică a Siciliei. Insula Sirenelor este situată pe coasta tireniană a Italiei, în sudul Neapolelui, Scylla („Căţeaua", monstrul cu şase capete) şi Charybda („sorbul") sunt reprezentate de strâmtoarea Messina, păşunea boilor soarelui e nu departe de Taormina, Ogigia, insula zeiţei Calypso, în vecinătatea Maltei, iar Schearia, ţara feacilor, pe ţărmul Calabriei de azi.

Horia Matei face şi o clasificare a literaturii de aventuri şi de călătorii, cuprinzând, într-un tablou amplu, importante opere ale literaturii universale.

ROMANUL POPULAR-CAVALERESC este reprezentat de cărţi răspândite în epoca medievală: **„Alixăndria"**, **„Esopia"**, **„Halima"**, de natură laică, **„Legenda Duminicii"**, **„Legenda Sf. Vineri"**, **„Călătoria Maicii Domnului în iad"**, de natură religioasă. În partea

vestică a Europei se dezvoltă romanul cavaleresc, reprezentat, dintr-o literatură extrem de prolifică, de romanele lui Chrétien de Troyes, inspirate din legendele bretone („**Lancelot**", „**Yvain**", „**Perceval**") în Franța, de legendele cavalerilor Mesei Rotunde, în Anglia, de „**Iscusitul hidalgo don Quijote de la Mancha**", de Miguel de Cervantes, în Spania.

„**Alixăndria**", roman despre viața lui Alexandru Macedon, creat în secolul III î.Hr., a ajuns la noi prin secolul al XV-lea. Dintr-un text de bază s-au răspândit două variante ale „**Alixăndriei**", una spre Apus, prin Julius Valerius, cu nenumărate traduceri (a lui Alexandre de Bernai, „**Roman d'Alexandre**", secolul XII), și o cale răsăriteană, cu traduceri slavonești și grecești. „**Esopia**" prezintă viața aventuroasă lui Esop, fabulist legendar, cu o inteligență ieșită din comun, dar urât, cum este descris într-un text românesc, „cu nasul cârn, băcârn, negru la obraz și buzat și umflat la pântece". După Herodot, Esop a trăit în secolul al VI-lea î.Hr., fiind contemporan cu Rhodophis și faraonul Amasis, după alții – în secolul al V-lea î.Hr., locuind în Atena. Despre „**Esopia**" s-a crezut că este întocmită de călugărul Maxim Planudes (în jurul anului 1300). Cele mai vechi traduceri la români sunt „**Istoriia lui Esop**", din 1703, a lui Costea Dascălul din Șcheii Brașovului, și „**Pildele lui Isop cu toate jigăniile**", din 1717, a lui Vasile Ieromonahul. „**Halima**" e o scriere arabă de prin secolul al XIV-lea, la baza căreia se află alte două culegeri, „**O mie și una de nopți**" și „**O mie și una de zile**". „**O mie și una de nopți**" are două personaje permanente, pe Șeherezada și pe Șahriar, și cuprinde patru sute de povestiri. Al treilea personaj important este călugărul Harun Al Rașid, devenit calif în anul 786 d.Hr., al cincilea reprezentant din dinastia Abbasizilor.

DESCOPERIREA INSULELOR MISTERIOASE și **ROMANELE DE AVENTURI PE MARE** constituie o bogată literatură de aventuri. Herman Melville, autorul romanului „**Moby Dick**", „epopeea spiritului neliniștit al Americii", nu avea încă 19 ani când străbătuse deja Atlanticul, înfruntase furtunile de la Capul Horn, trecuse prin Insulele Marchize, Hawaii, Tahiti și rămăsese chiar pe insula Nukuheva, un adevărat „eden canibal". Literatura franceză îi are ca scriitori ai mării pe Pierre Loti și Claude Farrère. Literatura mărilor conține multe date despre o serie de lucruri stranii care se petrec pe întinderea albastră: monștri marini, insule plutitoare, tărâmuri necunoscute, caracatițe uriașe. O parte din această literatură este constituită din relatările unor descoperitori celebri, cum sunt Cristofor Columb și Marco Polo, călugărul Brandan sau Sindbad Marinarul.

LITERATURA CU PIRAȚI are o temă strâns legată de călătoriile pe mare. Povestirile cu pirați sunt întâlnite la Daniel Defoe, Herman Melville, Jack London, Joseph Conrad. În „**Decameronul**" lui Boccaccio, sunt prezentați episodic pirații sarazini, care bântuiau vestul Mării Mediterane. În limba greacă, cuvântul „**peirates**" avea și alt sens, nu numai de „**pirat**", ci și de **aventurier, descoperitor de ținuturi noi**. Prima carte despre pirați este a grecului Heliodor, care scrie „**Aethiopika**", despre aventurile cuplului Theagene și Haricleea.

Printre scriitorii care au avut o aventuroasă viață marinărească se numără și Cervantes, care a servit în flota lui Juan de Austria. Este prins de arabi și încearcă să fie răscumpărat de Juan de Austria, un fiu al lui Carol Quintul, evadează și este prins din nou. În cele din urmă este cumpărat de Hassan, guvernatorul Algerului, pentru că acesta îi admiră încăpățânarea de a nu-și denunța complicii, în ciuda amenințărilor cu tortura. După unsprezece ani de peregrinări și de captivitate, Cervantes se întoarce în Spania, unde scrie celebrul roman „**Iscusitul hidalgo don Quijote de la Mancha**".

Dintre **Corsarii Majestății Sale** a Angliei, amintim nume celebre, prezente în vremea modernă și în filmele de aventuri: Hawkins, Drake, Cavendish, Raleigh, Cumberland. Francis Drake a fost o figură importantă a vremii: la bordul navei sale, „**Golden Hind**" („**Ciuta aurie**"), a efectuat o primă călătorie în jurul lumii (1579-1580), jefuind patru orașe și zece nave spaniole. Corsarul care jefuia garnizoanele spaniole și care a plecat, în a doua expediție, de pe coasta de

vest a Americii, pentru că nu mai avea altă cale de scăpare în fața regelui Spaniei, a fost ridicat de regina Elisabeta la rangul de cavaler, devenind sir Francis Drake.

ROMANELE PRERIEI, ținuturi în care trăiesc „pieile roșii", constituie o categorie aparte a literaturii de aventuri. Scriitorul american Fenimore Cooper dedică preriei, în perioada 1823-1841, cinci romane ale sale, **„Pionierii"**, **„Ultimul mohican"**, **„Preria"**, **„Cercetașul"** și **„Vânătorul de cerbi"**. Karl May (1842-1912), scriitor german, fără a se deplasa prea mult din Radebeuil, orășelul său din apropiere de Dresda, ca și Jules Verne de altfel, a scrisc celebrele romane din lumea indienilor, **„Comoara din lacul de argint"**, **„Winnetou"**, **„Old Surehand"** și alte cincizeci de povestiri de același tip, interpretate tendențios de unele enciclopedii ca fiind fără valoare literară sau științifică. Indienii din romanele sale aveau corturi numite **tepee** (în limbajul tribului **dakota**, **„unde locuiesc eu"**) sau trăiau într-o tabără de vânători. În sfatul indienilor **delaware**, șefului i se aduceau la cunoștință toate problemele de discutat. Semnificativ era **focul sfatului**, **„pipa păcii"** sau **calumetul**, când se îngropa „securea" războiului, **tomahawk**-ul, nelipsite în astfel de condiții.

LITERATURA WESTERN este un alt tip al literaturii de frontieră, combinată în ultimul secol cu industria filmului, pe larg ilustrată de Horia Matei în **„Literatura și fascinația aventurii"**. Cucerirea Far Westului este marcată de prezența cowboyilor, a categoriei numite **desperados**, a hoților de vite, a șerifilor și mareșalilor. Eroi ai acestei literaturi au existat cu adevărat: Kit Carson, cercetaș și ofițer al armatei americane, William Hickcok sau Wyatt Earp, care au eliberat de bandiți orașele Tombstone și Dodge City, jefuitori ca Jesse James sau Billy the Kid. Eroi temerari în aceste zone îndepărtate sunt Kit Carson, Frémont, un potențial al 15-lea președinte al Statelor Unite, înfrânt însă de James Buchanan. Soția lui, Jessie Brenton, a scris **„Far West Sketches"** (1890).

Faptele eroilor justițiari sunt imortalizate de diverse filme: în **„Alamo"**, Richard Widmark interpretează rolul lui Jim Bowie, organizatorul rezistenței de la Alamo, alături de John Wayne. Colonizarea Americii este legată de celebra „Oregon Trail", pista care face legătura cu vestul, pe unde s-au aventurat John Bidwell, în 1841, sau Elijah White, în 1842. În Vestul Îndepărtat se aflau orășele neincluse pe hartă, **ghoststowns** (**„orașe-fantomă"**), **saloonuri**, **prairie schoonere** (corăbiile „preriei") **goldrush** (goana după aur), aveau loc nenumărate jafuri, ilustrate și în filmul **„Diligența"** (1937), în care joacă John Wayne, interpretul lui Malpais Bill. Nu departe de Rock River, în Wyoming, doi cowboys descoperă așa-numita **Hidden Treasure**, o comoară ascunsă. O răscruce de vânturi se numește **Burnt Ranch**, după numele unei ferme pârjolite de sioux și de tâlhari. În **„Balada lui Jesse James"**, este ilustrat **hold-up**-ul unui tren, iar Robert Ford, cel care l-a ucis pe James, prins neînarmat, devine un **villain** (**„răufăcător"**), pentru că scopul jafurilor era de a lua de la bogați bani. Genul western a fost preluat de nenumărați scriitori, creând adevărate romane istorice, cum ar fi Willa Cather, care scrie, în 1927, **„The Death Comes for the Archbishop"**. Dintre scriitorii care aleg să ilustreze genul western, îi enumerăm și pe John Steinbeck, Owen Wister (**„The Virginian"**), Conrad Richter (**„The Sea of Grass"**).

ROMANUL POLIȚIST este o specie a literaturii cu un îndelungat exercițiu scriitoricesc, remarcându-se printr-o serie de reprezentanți, de la Nostradamus, Cagliostro, Saint-Germain și chiar Faust și Paracelsus, până la scriitorii moderni. Edgar Allan Poe, marele romantic american, scrie **„Povestiri extraordinare"** și **„Cărăbușul de aur"** (1843). În Anglia, creatorul romanului polițist este Sir Arthur Conan Doyle, care îl are ca personaj, în **„Un studiu în roșu"** și **„Semnul celor patru"**, pe celebrul Sherlock Holmes. Romanul gotic este reprezentat prin Horace Walpole (**„Castelul din Otranto"**, 1764) și Mary Shelley (**„Frankenstein"**). Mai târziu începe să scrie Agatha Christie, autoare a nenumărate romane polițiste, dintre care memorabile sunt **„Crima din Orient Expres"** (1934), și **„Zece negri mititei"** (1938). Alți autori de romane polițiste sunt Edgar Wallace (**„Arcașul verde"**, **„Casa misterioasă"**), Roy Vickers, Dashiell

Hammett („**Șoimul maltez**"). Romanul anglo-saxon se centrează și în jurul unor personaje ca Al Capone, ecranizat în „**Little Cesar**", John Dillinger, Bonnie Parker, Clyde Barrow.

Romanul polițist din ultima vreme, transpus în scenarii de film sau transcriindu-le ulterior pe acestea, propune mitul spionului singuratic și invincibil, care poate să supraviețuiască, în viziune science-fiction, chiar în condițiile în care a murit, prin păstrarea memoriei și a sufletului în bănci de date și prin transfer pe același corp, obținut prin duplicare, cum se sugerează și în filme mai noi, ca „**Total Recall**" sau „**The Sixth Day**", cu Arnold Schwarzenegger. Spionajul este o activitate dificilă complexă, care implică o serie de artefacte, de acțiuni de diversiune, de intoxicare și dezinformare a adversarilor, militari sau aparținând populației civile. Un astfel de exemplu este filmul „**Nikita**", având ca personaje agenți operativi, unii dintre ei obținuți prin duplicare și manipulare genetică, cum este cazul personajului principal. Serialele de anticipație, „**Highlander**" spre exemplu, propun tipul feminin și masculin al nemuritorului, cum sunt Amanda, hoața eternă, Kassandra, vrăjitoarea, cu o vârstă de câteva mii de ani, al lui Duncan MacLeod, născut pe tărâmurile Scoției (Highland, în engleză, **highlander**, substantivul cu literă mică înseamnă muntean, în timp ce atunci când e scris cu literă mare înseamnă scoțian), în vârstă de patru sute de ani, Methos, cel mai bătrân nemuritor, cu o vârstă de cinci milenii, cu rădăcini în Epoca de Bronz. Aceștia devin personaje atemporale, neafectate de scurgerea liniară a timpului, mereu tineri sau încremeniți în timpul biologic al imortalizării, câtă vreme nu sunt omorâți de semeni de-ai lor, transferându-și atunci energia printr-un **quickening, descărcare a corpului, a memoriei imateriale**.

ROMANUL DE ANTICIPAȚIE este ultimul tip de roman apărut în literatura universală, prefigurând fără încetare fața lumii de mâine. Trebuie numai să amintim că imaginea Parisului de astăzi a fost, în bună măsură, descrisă de Jules Verne, că sateliții geostaționari sunt o idee a lui Arthur C. Clarke, că duplicarea umană este studiată în laboratoare ultrasecrete și, la fel, transplantul de memorie și de suflet. Dintre cei mai cunoscuți scriitori de anticipație, îi menționăm pe Jules Verne, pe Gérard Klein, autorul romanului „**Seniorii războiului**", pe Greg Bear, William Gibson, promotor al stilului cyberpunk, pe Philip K. Dick, după al cărui roman s-a ecranizat „**Bladerunner**", pe Orson Scott Card (autorul trilogiei „**Jocul lui Ender**", „**Vorbitor în numele morților**", „**Xenocid**"). Literatura de anticipație, ca și romanul polițist, are o subtilă disoluție în lumea filmului, best-seller-urile devenind aproape concomitent scenarii cinematografice.

În literatura română, autori de proză de anticipație sunt Ov. S. Crohmălniceanu, cu „**Istorii insolite**" și „**Alte istorii insolite**", Ovidiu Bufnilă, Bogdan Ficeac, Alexandru Mironov, Cristian T. Popescu. În legătură cu acest domeniu, putem vorbi și de literatura consacrată studiului fenomenului OZN, din care menționăm pe Timothy Good („**Raport OZN 1992**", „**OZN Top Secret**", „**Ei sunt aici**"), Carl Sagan („**Creierul lui Broca**"), Jacques Vallée („**Alte dimensiuni**"), Jenny Randles („**UFO Crash**").

Literatura de aventuri, cu toate clasificările posibile, unele menționate și mai sus, în ciuda unor valori literare incerte uneori, devine un gen de literatură tot mai răspândit în viața omului modern. (***H.S.***)

Manualul ROSETTI

ION NECULCE

O samă de cuvinte

ION NECULCE (1672-1745). Este, cronologic vorbind, al treilea mare cronicar moldovean, după Grigore Ureche și Miron Costin, continuator al cronicilor acestora, prin care se reconstituie istoria Moldovei „de la al doilea descălecat", de la întemeierea din 1359, până la evenimente apropiate de contemporaneitatea autorilor. Astfel, Grigore Ureche scrie „**Letopisețul Țării Moldovei**"

de la 1359 până la 1594, Miron Costin continuă **„Letopisețul Țării Moldovei de la Aron-Vodă încoace"**, de la 1595 până la 1661, iar Ion Neculce cuprinde perioada de la 1661 până la 1743, în cea mai importantă operă cărturărească a sa, **„Letopisețul Țării Moldovei de la Dabija-Vodă până la a doua domnie a lui Constantin Mavrocordat"**.

Înfățișând o perioadă istorică la care, în bună parte, este contemporan, Ion Neculce nu scrie după izvoare decât pentru primii cinci ani, de la Dabija-Vodă până la Duca-Vodă, pentru următorii, până la 1643, „ce au scris singur, dintru a sa știință, cât s-au întâmplat de au fost în viiața sa". Tonul pe care îl adoptă este al **autorului impersonal**, obiectiv (vorbind despre el însuși la persoana a treia), care scrie nu din interese proprii sau la poruncă domnească, ci pentru a duce mai departe povara colectivă a înaintașilor de recuperare a timpului istoric: „Iară de la Dabija-Vodă înainte îndemnatu-s-au și Ion Neculce, biv-vel-vornic în Țara de Sus, a scrie întru pomenirea domnilor". Cu toată această declarație inițială, în genere respectată, de-a lungul scrierii învinge impresia directă, de **participant** sau de **martor** apropiat al evenimentelor, care conferă cronicii lui Neculce calități literare remarcabile, de povestitor autentic, cel mai important de până la Ion Creangă.

Pentru a recupera din timpul istoric fapte și întâmplări care nu se cuprindeau în perioada evocată sau nu se bazau pe documente certe, ci mai mult pe tradiția populară, Ion Neculce plasează la începutul cronicii sale **„O samă de cuvinte"**, o culegere de 42 de legende, prima de acest fel din istoria literaturii române. Sunt, cum însuși autorul recunoaște, „istorii mai alese", fără o bază documentară certă, selectate probabil din multele care circulau oral, despre care nici Ion Neculce nu avea certitudinea veridicității lor: „Ce cine va vré să le creadă, bine va fi, iar cine nu le va crede, iarăși bine va fi, cine cum îi va fi voia, așa va face". Primele nouă legende sunt legate de personalitatea lui Ștefan cel Mare și de întâmplări din timpul domniei acestuia, cel mai des amintite fiind legendele despre întemeierea Putnei, despre aprodul Purice sau despre Dumbrava Roșie. Un spațiu narativ important îl ocupă povestirea despre Vasile Lupu, domnitor care pune biruri pentru fumărit. O altă legendă conține istoria unui tătar care s-a sinucis când și-a dat seama că-l ucisese pe hatmanul polonez Zolkiewski. Legenda 21 conține istoria despre originea Mavrocordaților: aceștia se trag din slugerul Scarlat, căsătorit cu fata lui Iliaș Turcitul. Fata lor se căsătorește cu Alexandru Coconul, fiul lui Radu Mihnea, recăsătorindu-se apoi cu Mavrocordat.

Legendele lui Ion Neculce fac trecerea, în istoriografia românească, de la **proza expozitivă** la cea **artistică**, de la simpla consemnare a evenimentului istoric la transfigurarea lui estetică. Cronicarul are și meritul de a diversifica tipologia narativă, legendele sale, de dimensiuni diferite – de la câteva rânduri la câteva pagini – fiind **genealogice**, **anecdotice**, **de aventuri**, **miraculoase**.

Viziunea lui Neculce asupra istoriei ține de un anumit determinism, de „soarta trecătoare", de **fortuna labilis**, concepție după care domniile sunt trecătoare, în timp ce mersul lumii este singurul fapt inexorabil, asupra căruia nu există nici o urmă de întrebare. Într-un fel, el continuă, într-un spațiu narativ mai convingător, un anume **simț tragic al istoriei**, preluat de la Miron Costin, potrivit căruia misterul se observă din simplitatea faptelor, niciodată din puterea lor de generalitate. Cronica lui Neculce creează aceeași senzație cu aceea dată de tablourile lui Pieter Breughel, atât de vie este imaginea oamenilor, a tuturor personajelor, desprinse parcă dintr-un cadru istoric mereu prezent, dintr-un muzeu al faptelor trecute. Pentru că Neculce are, înaintea lui Creangă, darul unic de a aduce la viață întâmplări și personaje, pentru a le fixa în eternitate. (***H.S.***)

Viața cărturarului moldovean Nicolae Milescu Spătarul este expusă într-o **legendă biografică**, XLI, penultima din **„O samă de cuvinte"**. Ca personaj istoric, Nicolae Milescu (1637-1708) a fost contemporan cu Miron Costin și Dosoftei. În 1659 Gheorghe Ghica îi acordă rangul de spătar, iar în 1661 se află la Înalta Poartă în calitate de chepuchehaie, trimis de Grigore Ghica. Este tăiat la nas de Ștefăniță-Vodă, pentru vina de a fi mers, cum spune legenda, la Constantin Basarab cu viclenie. Diplomatul Foy de Neuville spune că spătarul a fost crestat la nas fiindcă ar fi dezvăluit un tratat secret al lui Grigore Ghica cu Polonia, pentru care domnitorul a fost mazilit în 1664. În același an Nicolae Milescu ia calea Apusului, fiind găzduit de Friedrich Wilhelm vreme de doi ani. În 1671 este recomandat ca bun poliglot țarului Alexei Mihailovici de

către Dosoftei al Ierusalimului. În 1673 prelucrează „**Hresmologhionul**", iar în 1675 primeşte gradul de polcovnic şi e trimis la Pekin. Relatarea călătoriei în China se împlineşte prin apariţia, în 1678, a cărţii „**Călătoria de-a lungul Siberiei de la Tobolsk până la fortul Nercinsk. Raportul oficial al soliei (Stateinii Spisok)**", fiind influenţat, dintre scriitorii occidentali, de Philippe Avril, autorul lucrării „**Voyage en divers États d'Europe et d'Asie entrepris pour découvrir un nouveau chemin à la Chine**" (Paris, 1692). Cartea este extrem de interesantă, prin peripeţiile numeroase şi prin modul incitant de relatare.

Pe acest fond real, „**Legenda lui Nicolae Milescu Spătarul**" este o scriere cu caracter evocator, care aduce în prezent fapte dintr-un trecut ce părea iremediabil pierdut. Povestirea are un incipit abrupt, ca în basmele româneşti: „Era un boier, anume Neculai Milescul Spătariul, de la Vaslui de moşia lui, prè învăţat şi cărturar, şi ştiè multe limbi: elineşte, sloveneşte, greceşte şi turceşte. Şi era mândru şi bogat, şi umbla cu povodnici înainte domneşti, cu buzdugane şi cu paloşe, cu soltare tot sirmă la cai."

Puterea şi înţelepciunea lui Milescu îl fac pe Ştefăniţă-vodă să-l îndrăgească, luându-l la masă şi jucând cărţi cu el, pentru că „era atunce grammatic la dânsul". Dar binele nu este răsplătit cu bine: „Iar când au fost o dată, nu s-au săturat de bine şi de cinstea ce avè la Ştefăniţă-vodă, ce au şedzut şi au scris nişte cărţi viclene şi le-au pus într-un băţu sfredelit şi le-au trimis la Constantin-vodă cel Bătrân Băsărabă în Ţara Leşască, ca să să ridice de acolo cu oşti, să vie să scoată pre Ştefăniţă-vodă din domnie.". Acest act de trădare se întoarce asupra Spătarului, căruia domnitorul pune să i se taie nasul: „Scoţând Ştefăniţă-vodă în grabă hamgeriul lui din brâu, au dat de i-au tăiat calăul nasul. Şi n-au vrut să-l lasă pe calău să-i taie nasul cu cuţitul lui [de] calău, ce cu hamgeriul lui Ştefăniţă-vodă i-au tăiat nasul.".

Proceduri medicale reparatorii existau, se pare, şi în această epocă, pentru că Nicolae Cârnul se refugiază în „Ţara Nemţască", unde descoperă un „doftor" care „slobodziè singeli din obraz şi-l boţiè la nas, şi aşè din dzi în dzi sângele să închega, de i-au crescut nasul la locu, de s-au tămăduit.".

Viaţa aventurierului Milescu urmează acum o altă cale: el se refugiază la „Moscu, la mareli împărat, la Alecsii Mihailovici, la tatăl marelui Petru împărat, carele au vinit la noi aice în Moldova.". Cărturarul se ocupă de educaţia lui Petru Alecsievici. Ulterior, Milescu este trimis în solie la împăratul „chitailor", unde este primit cu multă cinste: primeşte cadou „un blid, plin de pietri scumpe şi un diiamant ca un ou de porumbu.". Soarta îi stă din nou împotrivă, pentru că, după moartea lui Alecsii Mihailovici, senatorii îi iau darurile şi îl trimit în surghiun la Sibir. Petru Alecsievici, Petru cel Mare, care se ridică împărat şi se bate cu turcii „la Prut, la Stănileşti, din gios de Huşi, în ţinutul Fălciiului", primeşte scrisori de la Milescu, în care acesta îl înştiinţa că e surghiunit. Întorsătura pe care o iau întâmplările este pe măsura faptelor surghiunitorilor: „Atunce Petru Alecsievici împărat îndată au chemat senatorii şi au întrebat dzicând: «Unde este dascălul mieu cel ce m-au învăţat carte? Acum curund să-l aduceţi»".

Cârnul este adus din „surgun": „Şi l-au întrebat ce-au văzut şi ce-au păţit şi i-au plătit lucrurile toate acele de la senatori ce-i luasă, până la un cap de aţă, şi diiamantul cel mare.". În plus, Milescu primeşte, din „haznaoa cè împărătească [...] optdzăci de pungi de bani.". Milescu devine sfetnic şi rămâne astfel până la moartea sa, în timpul celei de-a „doa domnie a lui Mihai-vodă Racoviţă". Cinstea care i se face la înmormântare se potriveşte unui mare demnitar. În urma lui Milescu rămân mulţi urmaşi, deveniţi mai apoi polcovnici în oştire: „Că să însurase el acolo, de luasă o moscalcă. Şi s-au mai dus după dânsul de aice din Moldova trii nepoţi de frate, de să aşedzase şi ei pe lângă unchi-său. Şi aceie avè milă de la împărăţie, şi acolo au murit.". (***H.S.***)

Ex. 5/ p. 118. Optați pentru una dintre explicațiile pedepsei cu tăierea nasului: mutilare care interzice accesul la domnie, știut fiind că domnul țării trebuia să fie „întreg la trup și la fire"; stigmat al trădătorului; manifestare a temperamentului impulsiv al domnitorului; avertisment pentru ambițiile politice; semn definitiv de incriminare.

Gestul mutilării imită maniera seniorială a stăpânilor de a-și pedepsi vasalii. Nicolae Milescu greșește față de domnitor, iar acesta se răzbună într-un mod degradant, pedepsindu-l cu tăierea nasului. Cel pedepsit în acest fel nu mai putea aspira la domnie. În plan simbolic, tăierea nasului este în același timp o retezare a ambițiilor politice, o alterare a unității fizice și spirituale. Milescu este „însemnat", la fel cum altădată, pe vremea lui Hammurabi, hoților li se tăia mâna. Milescu va fi numit Cârnul până la sfârșitul vieții, poreclă preluată cu naturalețe și de Neculce cronicarul.

Ex. 3/ p. 119. Argumentați dualitatea personalității spătarului Nicolae Milescu (aventurier și cărturar) pe baza informațiilor furnizate de schița biografică. (Dan Horia Mazilu, **„Recitind literatura română veche"**, II).

Stilul textului este cel științific, faptele vieții spătarului Milescu fiind expuse succint. Dan Horia Mazilu stabilește întâi coordonatele vieții marelui umanist român: Nicolae Milescu (1636-1708) a fost «cărturar, traducător, diplomat». El a avut moșii în zona Vasluiului, a studiat vreme de opt ani la Înalta Școală a Patriarhiei din Constantinopol, care nu ignora știrile venite din partea unei Italii umaniste și baroce. La întoarcerea în Moldova, „Gheorghe Ștefan îl face grămătic în cancelaria sa pe tânărul poliglot (dintre limbile vechi știa latina, slavona și elina, iar dintre cele noi vorbea greaca și turca).". Gheorghe Ghica îl va face mare spătar, în timp ce Grigore Ghica, din Țara Românească, îl va trimite ambasador la Istanbul.

Preocupările lui Milescu sunt multiple: printre altele, traduce în românește **„Vechiul Testament"**. Din 1664, călătorește prin Europa, unde este sol al lui Gheorghe Ștefan, care încearcă să-și recupereze tronul, colindând, în această muncă de „convingere", pe la curțile domnești ale Suediei și Franței. Îl cunoaște pe Simone Arnauld de Pomponne, „marchiz și scriitor, la cererea căruia ***N.M.*** compune tratatul de teologie intitulat **Enchiridion sive Stella Orientalis Occidentali splendens.**" Încercarea de a deveni domn din 1668, pe care Neculce i-o atribuie lui Ștefăniță Lupu, îi va aduce însemnarea la nas. Din 1669, ajunge la Istanbul, reintegrându-se în cercurile diplomatice: Dosithei Nottaras, patriarh al Ierusalimului, îl recomandă curții din Moscova. Ajunge la Departamentul Solilor în 1671, devenind vestit și impunându-se și prin cărțile pe care le scrie. Pleacă în China cu solie, din 1675 până în 1676, la întoarcere fiind întâmpinat cu destulă dușmănie. Își recâștigă poziția cu greutate, ocupă din nou postul de la Posolski Prikaz, devine sfătuitor al lui Petru cel Mare în chestiuni de cultură, în ultimii ani trăind cu mângâierea că este un mare cărturar.

Ex. 6/ p. 119. Motivul literar *fortuna labilis* (soarta schimbătoare) este frecvent în literatura antică și medievală. Demonstrați că, în narațiunea studiată, destinul personajului este configurat de acest motiv literar.

Motivul *fortuna labilis* este unul dintre cele mai vechi în literatura omenirii. În **„Viața lumii"**, Miron Costin deplânge efemeritatea vieții omenești, arătând că până și stirpele regale sunt cuprinse de această „boală de moarte", cum o denumește un filozof modern, Sören Kierkegaard. În literatura cronicarilor moldoveni și ucraineni apar „stihurile la stemă", poem de câteva rânduri, care include, pentru luare-aminte, și tema sorții schimbătoare a omului. Poetul romantic englez Shelley aseamănă oamenii cu norii trecători: „We are as clouds that veil the midnight moon,/ How restlessly they speed and gleam and quiver/ Streaking the darkness radiantly – yet soon/ Night closes round and they are gone for ever.". Motivul apare și la Mihai Eminescu, de pildă în **„Trecut-au anii"**: viețile efemere ale oamenilor sunt comparate cu „nouri lungi pe șesuri".

Deși Milescu este un om prețuit pentru știința sa de carte, el stă sub semnul destinului: este tăiat la nas de Ștefăniță-vodă, ajunge la curtea țarului Rusiei, e trimis sol în China, fiind primit la

întoarcere cu duşmănie de senatorii moscoviţi. Tăierea nasului îl marchează pentru tot restul vieţii, pentru că este ireversibilă, nimeni neştiind taina regenerării ţesuturilor. Milescu este, ca urmare, un personaj romantic şi baroc, faimos pentru aventurile sale extraordinare, având un destin schimbător, cu ascensiuni şi căderi spectaculoase. (***H.S.***)

ADDENDA

Al. Piru, 1977

„Ceea ce face farmecul legendelor lui Neculce este conţinutul lor educativ fără ostentaţie sau cumpănit anecdotic, epicul cuminte, bătrânesc, naraţiunea simplă, populară. E lesne de înţeles de ce legendele din **O samă de cuvinte** au fost atât de citite şi prelucrate de scriitorii din secolul următor. Aceştia au găsit fără multă zăbavă subiecte de-a gata, necesitând doar versificaţia pentru a fi transformate în cântece, balade sau poeme. De cele mai multe ori însă, observaţie care nu s-a făcut, legendele lui Neculce pierd din autenticitate în prelucrările poeţilor, păstrându-şi mai departe adevăratul parfum numai în original. [...]

Biografia lui Nicolae Milescu din legenda nr. 41, beneficiind de acelaşi fabulos oriental, pune totuşi în lumină caracterul aventuros al învăţatului moldovean. Este interesantă metamorfoza numelui eroului: Neculai Milescu Spătariul la început, prins cu vicleşug se transformă în Nicolai Milescul; după pedeapsă i se spune Nicolai Cârnul, iar la sfârşit numai Cârnul, căci celebritatea lui se datora, cel puţin pentru Neculce, în bună parte semnului ce i se făcuse la nas."

Valeriu Cristea, 1974

„Existenţele aventuroase, ascensiunile bruşte, marile ambiţii, anticipările încrezătoare îi displac deopotrivă, provocându-i dispoziţia rea şi ironică. În penultimul fragment din **O samă de cuvinte**, consacrat spătarului Milescu – «cel dintâi dintre români pe care-l răpeşte o viaţă mai largă în alt mediu» (Nicolae Iorga) –, imaginea regenerării nasului prin hemoragii controlate este grotescă şi din relatare nu lipsesc accente de maliţie."

Manualul ROSETTI

MIHAIL SADOVEANU

Hanu Ancuţei

Această scurtă culegere de povestiri a lui Sadoveanu stă sub semnul construirii unui **univers mitic şi fabulos**, fiind structurată după principiul „**Decameronului**", de Boccaccio, al „**Heptameronului**" Margaretei de Navarra sau al „**Povestirilor din Canterbury**", de Geoffrey Chaucer. Dacă „**Fraţii Jderi**" ilustrează o epocă mitică, a sihaştrilor de la Izvorul Alb, lumea din „**Hanu Ancuţei**" nu poate fi determinată temporal, fiind situată într-un segment al timpului apropiat de origini, în care se nasc legendele.

„**Hanu Ancuţei**" începe cu un memorabil exerciţiu textual de **proiecţie în mit** a unei lumi reale, deschisă însă către orizonturi atemporale. Acţiunea de la han se petrece „într-o toamnă aurie", epitet ce trimite direct către o „vârstă de aur", izvodită dintr-o îndepărtată memorie ancestrală. Este acel segment temporal nedeterminat, situat **in illo tempore**, „într-o îndepărtată vreme", timpul fabulos al faptelor neobişnuite din poveşti, marcat de evenimente meteorologice care îl situează şi mai puternic într-un orizont mitic. **Timpul real** al întâmplărilor şi al poveştilor este nedeterminat, putând fi identificat în text anul 1853, când începe Războiul Crimeii, fiind menţionat „împăratul Alb", al Rusiei, care începe război împotriva „limbilor păgâne". Mai important este **timpul mitic**, accentuat de semne ciudate, de faptul că „au căzut de Sântilie ploi năprasnice", şi de apariţia unui „balaur negru în nouri, deasupra puhoaielor Moldovei". Este vremea unor mari prefaceri, un timp primordial, când pe cer apar fiinţe fantastice, „paseri cum nu s-au mai pomenit", învolburate în furtună, mergând spre răsărit. Pe pământ, iniţiaţii în zodii, cum este moş Leonte, citesc în cărţile ezoterice, tălmăcind semne

neobişnuite, „semnele lui Iraclie-împărat“, dovedind că aceste păsări „rătăcite din ostroavele de la marginea lumii“ vestesc două mari evenimente: „război între împăraţi şi bielşug la viţa de vie“.

De aici, în plan narativ, **timpul mitic** pare să aibă o corespondenţă şi în **timpul real**, căci „împăratul Alb şi-a ridicat muscalii lui împotriva limbilor păgâne“, împlinind semnele zodiilor, care aveau şi o împlinire în belşugul terestru, încât „a dăruit Dumnezeu rod în podgoriile din Ţara-de-Jos de nu mai aveau vierii unde să-şi puie mustul“. Abia acum, după ce timpul mitic şi timpul terestru, real, se contopesc, se creează un **spaţiu narativ de mare fascinaţie**, astfel încât se declanşează „la Hanul Ancuţei vremea petrecerilor şi a poveştilor“.

Din acest **metatext** cu caracter de generalitate, care provine parcă dintr-un havuz mitic al unui spaţiu epic primordial, se deschid acum planurile narative ale acestei **scrieri în ramă**. Acum, în **hanul-cetate**, motiv fundamental al operei sadoveniene, devenit un **suprapersonaj** prin valorile simbolice dobândite, discursul narativ este preluat pe rând de personaje care îşi asumă scenarii succesive. Hanul însuşi este, în vârtejul timpului, la hotarul dintre cele două laturi ale sale, mitic şi real, un punct de refugiu, de izolare: „nu era han, – era cetate“, era alcătuit din nişte „ziduri groase de ici până colo, şi nişte porţi ferecate cum n-am mai văzut de zilele mele“. Într-o atmosferă de totală voioşie, de „bună-voire“ între oameni, cu pace în ţară, cu „zile line de toamnă“, se oprea „viersul lăutarilor şi porneau poveştile“. După acest cadru creat de un **narator** principal, **abstract**, cu o prezenţă extrem de discretă în discurs, apar pe rând, din umbra cotloanelor hanului, sub dirijarea discretă a lui moş Leonte, adevărat maestru de ceremonii, mare distribuitor de zodii şi de roluri, **povestitori** care îşi rostesc povestea vieţii şi se retrag apoi în spaţiul nedesluşit din care s-au ivit: Ioniţă comisul, **narator-personaj**, povesteşte o hazlie întâmplare cu „iapa lui Vodă“; călugărul Gherman, **narator-martor, necreditabil**, spune o poveste cu un vestit tâlhar, Haralambie; moş Leonte, **narator-martor, necreditabil**, învăluind în mister multe detalii ale naraţiunii, vorbeşte despre un balaur groaznic; căpitanul Isac, **narator-personaj**, sosit mai târziu în spaţiul narativ, evocă, în **„Fântâna dintre plopi“**, o poveste nefericită de dragoste din tinereţe; moş Ienache coropcarul, **narator-martor, necreditabil**, vorbeşte despre „cealaltă Ancuţă“, a cărei dublură este hangiţa din timpul povestirii; un cioban, Costandin Moţoc, evocă un „judeţ al sărmanilor“, din vremurile înfricoşate, fiind el însuşi **eroul** povestirii; jupân Dămian, un negustor lipscan, povesteşte, în calitate de **narator-personaj**, despre călătoriile sale prin Europa; un orb sărac, **personaj-narator**, dar şi **colportor**, relatează legenda mărgăritarului şi o călătorie iniţiatică prin ţările răsăritului; în fine, în a noua povestire, planurile narative se complică, prin prezenţa în text a **doi naratori**, Zaharia Fântânaru şi Liţa Salomia, situaţi în două planuri temporale, în **timpul fabulei şi timpul discursului**, naratorul-personaj descoperind cu bagheta lui magică nu numai izvoarele din adâncuri, ci şi pe acelea din sufletele îndrăgostiţilor.

Magia povestirii nu provine însă doar din sublime scenarii naratologice, ci este numai amplificată de ele. Pentru că aceste cutume aparţin unui timp mitic în care se petrecea şi se chefuia fără teamă, când se preparau la foc moale pui în ţiglă şi hartane de miel, oamenii bucurându-se de o nesfârşită libertate. Rafinamentul preparării bucatelor face parte dintr-o artă culinară străveche, evocată şi în alte scrieri sadoveniene, în **„Zodia Cancerului“** sau în **„Fraţii Jderi“**, iar metodele prin care se prepară sunt diverse: puiul nu este fiert, ci numai fript, în talger la lut, în cuptor sau la ţiglă. Vinul se bea din cofe de lut, iar pâinea trebuie să fie proaspătă, de abia scoasă din cuptor. Înşişi călugării ies din recluziunea lor monahală pentru a participa la aceste adevărate festinuri culinare, în care trebuie să apară şi nelipsitele plăcinte poale-n brâu. Cum artefactele lumii tehniciste nu înseamnă prea mult în ordinea acestei lumi rămase în sfera mitică, oamenii de aici, contemporani formal cu zorii vremurilor moderne, nu cunosc ce este trenul, nici nu agreează îmbrăcămintea sofisticată a vizitatorilor străini.

Inspirată poate dintr-o serie de surse livreşti (episodul cu iapa lui Vodă poate avea ca punct de plecare „**Le moyen de parvenir**“, de Beroalde de Verville, iar Neculce poate sta ca mărturie pentru numele haiducului Vasile cel Mare), limba lui Sadoveanu are farmecul unei purităţi originare, adecvată evocării unei lumi ideale, greu accesibilă, ca şi în „**Baltagul**“, omului modern. Cert este că această lume, la graniţa dintre real şi ireal, există pentru a arăta că, dincolo de o gândire pozitivistă, poate fi un orizont mult mai complex, în care intrigile se desfăşoară după scheme deosebite, iar legile realului sunt eludate tocmai spre disperarea celui ce crede că mintea omenească este suficientă pentru a explica totul. Lumea recreată de Sadoveanu este perfect verosimilă, în legile sale transcendente, refuzându-se prozaicilor locuitori ai civilizaţiei moderne, prea raţionali în gândire pentru a observa că miturile au o valoare de adevăr eternă, atemporală. (***H.S.***)

Negustor lipscan

Viaţa în povestirile lui Mihail Sadoveanu este, de cele mai multe ori, legată de negustorie, pentru că lumea arhaică nu a depăşit stadiul trocului sau al schimbului simplu de mărfuri. Temporalitatea este lentă, personajele apărând şi dispărând de pe scenă într-o succesiune înceată: „Când s-a potolit sub şopron orice mişcare şi cărăuşii înväliţi în cojoace se culcară între roţi sub cară, negustorul, ca şi cum ar fi grămădit grija în buzunările afunde ale giubelei, păru în toată floarea veseliei lui şi închină altă ulcică proaspătă căpitanului Neculai. Mai ales către mazâlul de la Bălăbăneşti părea el a simţi mai multă dragoste.“

Începutul celei de a şaptea povestiri din „**Hanu Ancuţei**“, „**Negustor lipscan**“, reia ritualul complicat al punerii în scenă a acţiunii, în care se identifică, mereu cu subtilitate, intriga: „În sfârşit venise acel mult dorit ceas, când puteam să mă pregătesc a asculta cu mare plăcere istorisirea prea cinstitului nostru comis Ioniţă de la Drăgăneşti...“. Comisul Ioniţă nu-şi poate spune nici de data asta mult promisa povestire, căci „prin negura serii, s-auziră strigăte şi zarvă pe drumul Sucevei“, apărând alt povestitor, „un bărbat bărbos cu căciulă şi cu giubea. Barba-i era astâmpărată şi rotunjită de foarfece; râdea cu obraji plini şi bogaţi de creştin bine hrănit“. Sosirea şi identificarea sa urmează un adevărat **ceremonial**, redat prin **gesturi protocolare** şi **solemne** şi printr-un **dialog iscusit**, în care ascultătorii de poveşti, aflaţi în aşteptare, îşi dau cu presupusul asupra noului venit. Naratorul este acum Dămian Cristişor, om umblat pe drumuri negustoreşti, căruia moş Leonte zodierul îi stabileşte, potrivit aştrilor, un destin favorabil. Personajul pare potrivit pentru a prelua vocea auctorială, iar drumurile sale constituie chiar fire narative care aşteaptă să fie depănate. Există, în **tema călătoriei**, o **metaforă a drumului**, cu funcţie dublă, de scenariu narativ gata alcătuit, dacă ştii să-i desprinzi momentele cele mai pline de semnificaţii, dar, pentru scriitor, şi cu rol de metodă de creaţie, în cel mai pur sens balzacian, prin faptul că romanul, de pildă, naraţiunea în genere, „este o oglindă purtată de-a lungul unui drum“.

Drumurile negustorilor sunt lungi, pline de peripeţii, deschizătoare de noi orizonturi, exerciţii de luare în posesie, prin povestire, a unor lumi imaginare. Negustorii, urmând traiectorii corespondente cu semne şi rânduieli astrale, ajung dincolo de hotare: „Până-ntr-acea vreme umblam la iarmaroace cumpărând marfă de la negustori nemţi şi jidovi. Dar am cugetat apoi că dobânda lor e mai bine s-o agonisesc eu. Ş-aşa am încercat, acu doi ani, un drum până la Liov. Şi umblând atunci cu folos, mi-am pus în gând acest-an să merg mai departe: la Lipsca.“. Semnul ce rânduieşte plecarea, pentru ca astrele să-i poarte noroc călătorului, este sărbătoarea „sfintei Paraschiva“ de la biserica Trei-Sfetite. În plus, părintele Mardare invocă semnele divine, fiind rugat să citească înainte ca omul să plece la drum. Negustoria se face pe tărâmuri îndepărtate, conexând civilizaţii diferite, stabilind legături între oameni trăitori în părţi diferite ale lumii, astfel încât, mărturiseşte naratorul, „pe Nistru, m-am întâlnit c-un negustor arman, de sub stăpânirea muscalilor, cu care am mai făcut eu afaceri. Sfătuindu-ne şi înţelegându-ne, am

cumpărat noi, acolo la Tighina, cinci sute de batali: frumoasă şi bună marfă. Am plătit câte-o rublă bucata.“. Apoi, drumurile se diversifică: negustorul trece Nistrul la Cernăuţi, ajungând la Liov şi, mai departe, „la Ştraţburg ş-am vândut batalii c-un galbăn bucata – şi i-au luat alţi negustori, să-i ducă la un târg care se chiamă Pariz“.

În aceste peripluri repetate, prezenţa civilizaţiei occidentale se face simţită încă de la trecerea graniţei înspre nemţi şi „franţuzi“, pentru că, de acolo înainte, călătoriile se fac cu trenul, mijloc de transport necunoscut de oamenii de aici, prilej de mirare în atmosfera narativă de la han, dovadă fiind întrebarea pe care o pune „ciobanul de la Rarău“: „– Cum cu trenu? întrebă cineva cu glas gros şi supărat.“. Pentru ciobanul de pe Rarău, trenul este o „ticăloşie nemţească“, iar negustorul îi explică în ce constă această maşinărie: „Sunt un fel de căsuţe pe roate, şi roatele acestor căsuţe se îmbucă pe şine de fier. Ş-aşa, pe şinele acelea de fier, le trage cu uşurinţă o maşină, care fluieră şi pufneşte de-a mirare; şi umblă singură cu foc.“ Reacţia oamenilor arhaici este de neîncredere şi însuşi moş Leonte zodierul, care ştie semnele vremurilor, îşi face cruce. Maşina „umblă singură cu foc şi trage după dânsa toate căsuţele. Apoi în acele căsuţe sunt ori oameni, ori mărfuri. Şi batalii de la Tighina i-am încărcat în acele căsuţe. Şi merg foarte bine, fără scuturătură şi fără nacaz; numaicât e-un huiet mare de trebuie să grăiască oamenii unii cu alţii tare, ca surzii.“.

Dar nu numai vehiculele sunt deosebite: casele sunt cu câte patru sau cinci rânduri, după cum spune negustorul lipscan, iar oamenii sunt altfel îmbrăcaţi: „Cucoanele au toate pălării, iar boierii toţi au ceasornic. Nu numai boierii, ci şi lucrătorii mai saraci.“. Moş Leonte, un alt personaj-narator, este impresionat negativ de pălăriile femeilor: „– De ceasornice nu mă mir... întrerupse moş Leonte; dar femeile cu pălării, drept să-ţi spun, mie nu-mi plac.“.

Mâncarea nemţilor este iarăşi o pricină de mirare pentru oamenii coborâţi din munte: „Mare iarmaroc cât lumea asta, şi comédii, şi muzici, şi nemţăria pământului bând bere. Cine n-a gustat, oameni buni, asemenea băutură, să nu fie cu părere de rău. Căci e-un fel de leşie amară.“ Nemţii nu ştiu nici ce este vinul. Oamenii veniţi de sus, fiind veritabili munteni din timpurile vechi, au credinţa că în acele locuri se mănâncă mâţă, broască şi guzgan. Dar negustorul răspunde că altele sunt mâncărurile de acolo: „cartofe, sodom, – şi carne fiartă de porc ori de vacă“.

Carnea fiartă este un produs alimentar fără nici o preţuire din partea muntenilor, care-i compătimesc pe nemţi, fiindcă nu au nici „miel fript tâlhăreşte şi tăvălit în mojdei“, nici „pui în ţâglă“, „nici sarmale, nici borş. Nici crap la proţap.“. Fără aceste alimente, esenţiale în lumea pescarilor şi a vânătorilor coborâţi direct din poveste, civilizaţia occidentală se dovedeşte total neatractivă: „– Apoi atuncea, urmă căpitanul Isac, dacă nu au toate acestea, nici nu-mi pasă! să rămâie cu trenul lor şi noi cu ţara Moldovei.“.

Avantajul nemţilor, după cum remarcă moldovenii, este totuşi că au o mare preţuire pentru carte, iar dreptatea este stabilită după reguli stricte, care-i plac răzeşului prezent la discuţie: „Eu am cunoscut acolo un morar care s-a judecat pentr-un petic de moşioară cu împăratul. Şi dac-a avut dreptate, judecătorii i-au dat dreptate împotriva împăratului.“.

Conflictul dintre două moduri de viaţă, unul arhaic, bazat pe eresuri vechi, altul cu o civilizaţie tehnică bine dezvoltată în cadrul epocii, descris într-o **atmosferă colocvială şi ironică**, trece şi el într-un spaţiu de aşteptare, o dată cu încheierea povestirii negustorului lipscan, care se întoarce cu mare cinste în ţara Moldovei, pentru că are „straşnice îndreptări şi mai ales o scrisoare de la nănaşul meu dumnealui aga Temistocle Bucşan.“. Negustorul, încă holtei, venit cu podoabe pentru femei de prin ţările străine, nu poate să nu remarce, în plină sărbătoare bahică a vinului, după ce îi dă hangiţei „o zgărdiţă de mărgele“, frumuseţea femeii: „Să spuie toţi dacă au văzut vreodată zgărdiţă mai minunată la o muiere mai frumoasă!“. (***H.S.***)

Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual

Ex. 6/ p. 140. Sesizați și comentați dimensiunea fabuloasă a acestor elemente de civilizație în imaginația ascultătorilor.

Minunățiile pe care le vede negustorul lipscan sunt multe, fiind împărtășite tuturor celorlalți: „Nu m-am ferit așa tare, [...] căci n-am prea văzut aceste dihănii". Concepția populară este că în țara nemților se mănâncă mâță, broască și șobolan, în timp ce în realitate mâncărurile constau în „cartofe, sodom, – și carne fiartă de porc ori de vacă". Nemții au o țară bine orânduită, cu legi drepte și drumuri bine construite și bine păzite, astfel încât pe jupânul Dămian Cristișor nu îl deranjează nimeni.

Ascultătorii de la han sunt personaje sceptice față de cuceririle noii civilizații, de aceea receptează în mod ironic povestirile despre o lume diferită de a lui. Ideea că oamenii ar putea să se plimbe cu roți de fier, în case pe șina ferată, i se pare ciudată. Oamenii arhaici nu pun un prea mare preț pe „cuceririle" lumii noi, pentru că treptele esențiale ale vieții, nașterea și moartea, nu sunt controlate de acestea. (***H.S.***)

Orb sărac

Această povestire, la fel de rafinată ca toate celelalte din acest adevărat „**Decameron**" românesc, ea însăși, la rândul ei, structurată telescopic, prin tehnica povestirii în povestire, aduce în rim-plan alți doi naratori, de data aceasta bătrâni: „O babă ș-un moșneag ieșiră către lumină dinspre carăle lipscanului. Femeia venea înainte, omul ceva mai îndărăt, cu capul puțin înălțat și părând a asculta cu mare luare-aminte zvoana și glasurile de la focul nostru.". Imaginea este atemporală, iar cei doi par a fi desprinși dintr-o stampă amintind de „**Legendele Olimpului**": „Bătrânul e orb, mi-am zis eu privindu-l. Pare a-l trage baba după dânsa c-o frânghioară; însă el pășește pe urma ei fără greș către mirosul fripturii și larma sfatului.".

Hainele bătrânilor, ale orbului și ale liței Salomia, sunt simple, contrastând puternic cu ținuta de oraș, pentru că cei doi provin din zonele de munte: „Baba purta broboadă de ștergar alb, catrință și sumăieș scurt. Orbul era și el îmbrăcat ca muntenii, cu pălărioară neagră și strai alb, iar cojocelul îl ținea numai pe umeri.". Ritualul apropierii de foc este precedat de o anumită ritmică a gesturilor: „și de sub cojocel, de la subsuoara stângă, îi atârna cimpoiul, cu clonțul spre pământ... Când se simți aproape, orbul se opri, numai baba mai făcu câțiva pași către foc. El se opri și lumina îi bătea obrazul neclintit împresurat de barbă albă.".

Orbul, **personaj emblematic**, cu o lungă tradiție în literatură, începând cu Homer, marele cântăreț al mâniei lui „Ahil Peleianul", aici însă cerșetor, inițial nu e primit în spațiul poveștii: „Baba, care adusese pe cerșetor, se arătă supărată fără pricină, când moșneagul păși cu mânile întinse spre noi.

– Nu înțeleg de ce nevolnicii și calicii încurcă petrecerile oamenilor!

– Să nu te superi, soră Salomie, se întoarse către ea cerșetorul, căci supărarea-i de la Necuratul!"

Faptul că este infirm, lipsit de darul vederii exterioare, compensat însă cu „destulă înțelepciune" și cu darul muzical al lui Orfeu, este o consecință a unei întâmplări din trecut, rememorarea acesteia fiind alt motiv narativ pe care personajul narator și-l asumă. Orbul are o **istorie bizară**: el nu s-a născut fără vedere, dar la un moment dat a observat cum scânteie mărgăritarul, piatră prețioasă ivită din spuma mării, ca zeița Venus, chiar descriind misterul prin care aceasta se naște: „Cum îi acuma, într-o noapte de toamnă, când marea-i lină, ies anume scoici la mal și se deschid la lumina lunii. Și aceea în care cade o picătură de rouă se închide și intră la adânc. Iar din acea picătură de rouă se naște mărgărintarul.". Sunt incluse aici **simboluri** profunde ale **scoicii** și ale **perlei**: scoica reprezintă spirala vieții, modul în care se structurează

materia stelară în univers, în timp ce perla este un nucleu condensat de lumină, modul perfect imagistic în care se realizează creaţia.

Călătoria orbului este o **aventură a cunoaşterii**, pentru că el se integrează pe rând în comunităţi diferite, a pelerinilor cerşetori, existenţi din cele mai vechi timpuri, a ciobanilor care, prin transhumanţă, repetă mitul **„Mioriţei"**, aspirând la integrarea într-o lume situată dincolo de limitele vizibile ale cosmosului, în transcendent. Este o încercare de ascensiune într-o civilizaţie arhaică, păstrând, sub formă de mimesis, relicve ale hierofaniilor din timpul originar. Ciobanii se află cel mai aproape de natură şi de arhaitate, pentru ei Dumnezeu existând panteic în semnele vremii, ca un imens ochi transcendent, o poartă de cunoaştere şi de trecere spre altă lume.

Orbul, personaj cu adâncă vocaţie religioasă, ştie să cânte din cimpoi şi deţine taina sunetelor, din moment ce misterul vederii i-a fost închis de o putere divină: „Puse oala la pământ şi se aşeză turceşte lângă ea. Trase spre el pliscul cimpoiului şi umflă c-un răsunet adânc foiul. Cuprinzând instrumentul sub cotul stâng, îl strânse, şi el ţipă o dată scurt, ca şi cum l-ar fi durut.".

Cântecul orbului, o variantă de o sonoritate adâncă a „cântecului mioarei", a **„Mioriţei"**, este copleşitor, conţinând acel sentiment practic inexistent la alte popoare, **dorul**: „S-aude, s-aude/ Departe, la munte,/ Gomăn gomănaş/ De trei ciobănaşi;/ Oile pornind.../ Mări s-au vorbit/ Şi s-au sfătuit/ În apus de soare,/ Ca să mi te-omoare,/ Umbrele când cresc,/ Neguri se opresc/ Pe munţi şi pe ape, –/ Dorm oile toate...". Reacţia ascultătorilor este pe măsura frumuseţii cântecului, un adevărat elogiu adus celei mai frumoase balade populare româneşti: „Ciobanul cel prost şi supărat de la Rarău, cum şi monahul care se ducea la Sfântu-Haralambie plângeau pe locurile lor fără nici o ruşine.". Meşteşugul cântecului, mărturiseşte orbul după ce mănâncă tradiţionalul pui la grătar, l-a deprins de la nişte baci bătrâni, după care a ajuns „sub mâna unui calic bătrân, care nu era orb cu adevărat, dar ştia să cerşească foarte frumos, cântând creştinilor cântece spre a fi miluit". Acesta avea obiceiul de a se închina pe la toate icoanele din biserică, pentru a i se ierta păcatele cele multe, datorate hoţiei, singurul mijloc de existenţă, deoarece calicul fura, de foame, câte un miel sau o găină, atâta timp cât avea nevoie. Orbii, confrerie ciudată de oameni dedicaţi cunoaşterii adânci a tainelor lumii, prin alte simţuri decât vederea, orientate iniţiatic, personaje similare cu cele din **„O mie şi una de nopţi"**, vizitează fără nici o oprelişte ţara muscalilor: „Cu acel calic bătrân am trecut printre moscali şi nimeni nu ne-a oprit, nici cei mari, nici cei mici, căci şi-n acea ţară a lor cerşetorii sunt oamenii lui Dumnezeu şi n-au nevoie de hârtie cu pecete.". Peregrinările orbilor îi duc mai departe, într-un tărâm magic, situat în drumul spre Chitai, până unde se aude limba tătară, pentru că lumea, pentru aceste personaje cvasiatemporale, nu are limite spaţiale. Viaţa celor fără vedere este şi ea plină de evenimente, unele tragice (Ierofei piere la o petrecere, într-o bătaie, în miez de noapte), cele mai multe însă ţinând de acest ciudat handicap al cecităţii, care poate conduce la pierderea reperelor spaţio-temporale exterioare. Orbul, lipsit de imaginea proprie, se trezeşte într-o noapte fără să ştie pe ce lume se mai află: „Trecuseră ani mulţi; pieriţi şi morţi au fost toţi ai mei; iar puhoiul Moldovei le-a risipit mormintele şi le-a dus ciolanele la vale prin scruntare şi lunci.". Este momentul în care orbul simte pentru prima dată apropierea celuilalt tărâm.

Reintrarea în **timpul arhaic al povestirii** se face încet, cu precauţii, orbul aducându-şi aminte de o întâmplare din vremea tinereţii sale. Duca-Vodă, Antihristul care se ridicase împotriva ţării Moldovei, punând biruri mari asupra oamenilor simpli, prin ceea ce devenise „hoţia domnească", este vestit, într-o noapte, că domnia lui se apropie de sfârşit. Într-o ţară ca Moldova, în care prezenţa divină se simte la tot pasul, căderile de la domnie sunt vestite prin semne miraculoase: „Atunci, îndată după această rugăciune, s-a clătit racla sfintei. Şi poporul fiind de faţă, în ziua de 14 ale lunii lui octomvrie, la amiază, s-a întunecat cerul, s-au tulburat stihiile, ş-a prins a bate o zloată cu vifor. Iar până a doua zi s-a pus troian.". Vodă, care plecase cu averile sale, strânse cu forţa, le pierde, fiind atacat de joimiri. Demonul cu care făcuse pact de vânzare a sufletului, vine să-şi ia plata:

„– A venit vremea, luminate Doamne, să-ţi dai socotelile şi să plăteşti ce-ai iscălit.

Căci el făcuse zdelcă şi pusese iscălitură şi pecete, ca să poată izbândi atâta urgie asupra lumii.

Duca-Vodă a îngheţat în patul lui de argint, auzind glasul. După aceea a răsărit ca sub bici ş-a răcnit la slujitori să-i înhame telegarii la carâte. [...] Iar acolo, odată cu viscolul, l-au ajuns nişte joimiri leşi şi l-au prins, prădându-l de bani. Vestitorul nopţii fiind de faţă, râdea, şi l-a dat pe mâna acelor duşmani."

Deznodământul vieţii omului condamnat chiar de forţele diavoleşti de care fusese propulsat la putere este simplu: el va fi dus până la graniţa cu leşii de către joimiri, unde îşi va pierde viaţa, urmat până în mormânt de blestemele oamenilor simpli:

„– N-avem lapte, n-avem vaci, mămucă; n-avem, că ni le-a mâncat Duca-Vodă, mânca-l-ar temniţa pământului şi viermii iadului cei neadormiţi."

Topografia Moldovei este fantastică, voievodul cel puternic şi rău pierzându-şi viaţa în tărâmurile afurisite. Sfârşitul povestirii este simplu: orbul se întoarce din spaţiile fascinante ale povestirii, fiind recunoscut de către comisul Ioniţă, care îşi aminteşte de un Constandin rătăcit în lume, şi se afundă în cântec, zâmbind cu ochi inexpresivi întunericului. (*H.S.*)

Sugestii de răspunsuri la exerciţii din manual

Ex. 7/ p. 147. În călătoria sa, orbul pătrunde şi se integrează temporar în: • breasla „bacilor vechi din pustie"; • breasla „calicilor orbi" itineranţi; • tagma necredincioşilor. Motivaţi desprinderea lui succesivă de aceste confrerii.

Orbul reprezintă, în mod simbolic, persoana căreia îi este refuzată cunoaşterea aparentă a lumii, a universului material. (Un personaj de acelaşi tip este şi orbul din romanul „**Zahei Orbul**", de Vasile Voiculescu.) De aceea, orbul dobândeşte o cunoaştere profundă, având o înţelepciune intrinsecă. Vederile pierdute se traduc, în timp, prin cunoaşterea eternă a lucrurilor naturii: se ştie că Odin sau Wodan (Wotan), zeul german suprem, şi-a pierdut un ochi pentru a dobândi înţelepciunea, sorbind din apa cunoaşterii eterne. Orbul din povestirea lui Mihail Sadoveanu dobândeşte cunoaşterea trecând succesiv prin diverse trepte de iniţiere. Faptul că aceste confrerii sunt mărginite, limitându-se, uneori, la acte reprobabile, marchează hotărârea orbului de a se despărţi de ele.

Ex. 9/ p. 147. Recunoaşteţi şi comentaţi semnificaţia călătoriei de întoarcere acasă a orbului, alegând dintre: • regăsirea obârşiilor (familia, satul, hanul); • descoperirea trecerii ireversibile a timpului; • eliberarea de legăturile lumeşti; • dorul de meleagurile natale; • renunţarea la pribegie; • nevoia de stabilitate; • dobândirea unor bunuri materiale; • dragostea pentru liţa Salomia.

Întoarcerea în ţinuturile natale marchează o **nostalgie a originii**, a punctului de plecare, similară cu aceea a protagonistului acţiunii din basmul „**Tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără de moarte**", de P. Ispirescu. Renunţarea la pribegie poate fi şi o reluare a obiceiurilor luptătorilor din vechime, de a fi sub arme până la o vârstă înaintată, după care primeau o bucată de pământ, pentru a-şi duce traiul.

Călătoria spre casă a celor doi bătrâni, reiterând mitul lui Filemon şi Baucis, reprezintă o adevărată epopee, pentru că orbul, trecut prin atâtea locuri, trebuie ghidat de o călăuză devotată. El analizează faptele oamenilor din jurul său, orbirea lui fizică fiind înlocuită de o iluminare spirituală, de dobândirea „ochiului ascuns" al atlanţilor.

Ex. 1/ p. 148. Demonstraţi că relatarea despre domnia lui Duca-Vodă făcută de orb este o **povestire în povestire**, luând în consideraţie următoarele: • legătura acesteia cu povestirea principală; • schimbarea personajului principal; • modificarea perspectivei narative (de la persoana I la persoana a III-a), • succesiunea momentelor subiectului (expoziţiune, intrigă, desfăşurarea acţiunii, punct culminant, deznodământ).

Povestirea despre Duca-Vodă este inserată în firul narativ principal, ca fiind preluată din cronica lui Ion Neculce. Vremea Ducăi-Vodă este una dezastruoasă pentru locuitorii țării, domnitorul, în fuga sa, fiind blestemat de oamenii simpli întâlniți în cale.

Tehnica „povestirii în povestire" sau a „povestirii cu sertare" se întâlnește în opere literare mai vechi (**„Decameronul"** lui Boccaccio sau **„O mie și una de nopți"**), dar și în scrierile moderne. Astfel, Marcel Proust, în romanul **„În căutarea timpului pierdut"**, folosește un alt procedeu, al **memoriei involuntare**, timpul narațiunii schimbându-se în mod frecvent. În povestirea **„Orb sărac"**, proiectată în ansamblul cărții **„Hanu Ancuței"**, se înregistrează o înrămare succesivă a povestirii, de la cadrul cel mai larg, general, al atmosferei de la han, care devine spațiu al poveștilor, la preparativele narative din povestirea în cauză, în care se inserează, la rândul ei, istoria cruntă a lui Duca-Vodă.

Ex. 5/ p. 148. Recitiți legenda nașterii „mărgărintarului" și puneți-o în relație cu simbolismul perlei și al scoicii.

Scoica este asociată cu **nașterea atipică.** Zeii sau zeițele se nasc din scoici sau din **ouă** coborâte din cer. Ființele nemuritoare provin tot din acest „ou" primordial. În **„Mahabharata"** (cartea I, **„Adiparva"**), oul este asociat cu ideea de creație eternă: „În lumea aceasta, când fără strălucire și lumină ea era înfășurată de negură din toate părțile, a apărut dintru începutul (acelei) **yuga**, ca întâia cauză a creației, un ou uriaș, sămânța veșnică, care se numește Mahadivya.". Perlele și mărgăritarele se aseamănă cu oul, având aceeași simbolistică, a nașterii miraculoase, diferită de cea biologică. Un erou celtic, Cuchulainn, se naște de trei ori, ceea ce implică noțiunea de înveliș protector, de „scoică a vieții" („life shell"). Caracterul ascuns al mărgăritarului și scoica protectoare în care el crește induc noțiunea de perfecțiune, de veșnicie. (***H.S.***)

ADDENDA

G. Călinescu, 1945

„La crâșmă oamenii vin să se veselească de mirosul și gâlgâirea vinului, iar solitudinea e interpretată ca vârstă de aur și natura ca un izvor de lapte și miere. Eroii plutesc într-o stare de fericire statornică, aducând laude roadelor pământului care nu cer nici o sforțare din partea individului. Naivitatea schilleriană ia forme pantagruelice. Balta colcăie pe dedesubt de pește și pe deasupra de rațe, pădurea foiește de cerbi. Scriitorul a ajuns la un concept al fericirii naturale, prin care și-a împrospătat paleta, eliminând liniile melancoliei și înlocuindu-le cu tonurile flamande ale vitalității, refăcând în Moldova de azi Olanda pictorilor de acum câteva secole, cu oameni în zdrențe, umflându-se cu vin și contemplând cu ochi lacomi mari bucăți de cărnuri fripte, Olanda urcioarelor de vin și a meselor de bucătărie pline cu vânat și pești. Până și pesimismul schopenhauerian apare ca un calm kief, în forma unei mari bucurii a oricărei viețăți comestibile de a participa la prefacerile materiei, de a mânca și a se lăsa mâncată [...] **Hanu-Ancuței** este capodopera idilicului jovial și a subtilității barbare. Formal, scrierea e un fel de **Decameron** în care câțiva obișnuiți ai unui han spun anecdote, în sine foarte indiferente. Esențială este starea de fericire materială înfăptuită de oaspeți. Ei trăiesc la modul Canaanului, ospătând numai cu carne friptă și bând vin, însă după o rânduială care cere inițiere. Vinul e adus de Ancuța în cofăiel plin, cu ulcică mereu nouă. Înainte ca povestitorul să-și înceapă istoria, toți vâră ulcele în cofăiel și lăutarii cântă. Din când în când Ancuța aduce de la foc pui fripți în țiglă."

Concepte operaționale

POVESTIRE. Termenul provine din *a povesti*, *poveste*, derivat din sl. *povesti*. Uneori povestirea se confundă cu narațiunea, din cauza semantismului identic al verbelor „a povesti", „a nara". Se definește ca o **narațiune subiectivizată**, în care atenția se focalizează nu asupra personajului, ci asupra atmosferei. Povestirea este incipientă în basm și se constituie târziu ca o specie aparte, confundându-se de cele mai multe ori cu nuvela. Deosebirea dintre ele se face în primul rând prin procesul de focalizare asupra faptelor prezentate: nuvela se concentrează asupra personajului, povestirea este creatoare de atmosferă.

Caracteristici ale povestirii sunt: a) **oralitatea**: la început povestirea a fost o prelungire a genului oral, un mod de comunicare, de transmitere a evenimentelor; b) **ceremonialul**: dialogul din povestire este întreţinut de convenţii, cuprinzând modul de încadrare a povestitorului, motivarea împrejurărilor ce declanşează povestirea, formulele de adresare narator-povestitor; c) **atmosfera** este creată de „ceea ce va urma", stabilind un **spaţiu virtual de aşteptare**.

Un scriitor incipient de povestiri în literatura română este Ion Neculce, cu cele patruzeci şi două de legende ale lui din „**O samă de cuvinte**". Autori remarcabili de povestiri sunt Ion Creangă („**Moş Nichifor Coţcariul**"), Ion Luca Caragiale, („**La hanul lui Mânjoală**", „**Kir Ianulea**"), Gala Galaction, („**Moara lui Călifar**"), Ion Agârbiceanu, („**Mistreţul**", „**Bunica**"), Mihail Sadoveanu, (în memorabila demonstraţie naratologică „**Hanu Ancuţei**"), Pavel Dan („**Copil schimbat**"), Vasile Voiculescu („**Pescarul Amin**", „**Lostriţa**", „**În mijlocul lupilor**"), Ştefan Bănulescu („**Dropia**") (*H.S.*)

Manualele ART, ROSETTI

VASILE ALECSANDRI

Balta-Albă

Povestirea „**Balta-Albă**" (1847), una dintre cele mai izbutite lucrări în proză ale lui Vasile Alecsandri, se înscrie în tema bogată a **călătoriilor romantice**, evocând un tărâm îndepărtat de lumea civilizată, aproape pustiu, remarcabil prin sălbăticia sa, vechile ţinuturi ale Brăilei, acoperite de praf, unde existenţa se desfăşoară netulburată, în ritmul venirii şi plecării păsărilor şi al anotimpurilor. Naraţiunea, având structură de „povestire în povestire", începe la o cafea, în atmosferă vagă de banchet platonician, mai mulţi prieteni fiind lungiţi pe divanuri, după obiceiul oriental. Natura este, şi ea, adecvată poveştilor, cerul având „nori vineţi, care se spărgea deasupra Iaşului, cu gând de a-l spăla de glod şi de păcate."

Naratorul este un zugrav francez, un **străin** (ca în „**Scrisorile persane**" ale lui Montesquieu), care îşi povesteşte impresiile de călătorie. Acesta, deşi nu ştia la început că Moldova şi Valahia se află în Europa, constată cu surprindere că oamenii de aici sunt civilizaţi, că nu sunt chiar nişte sălbatici, canibali, precum cei întâlniţi de căpitanul Cook în peregrinările sale.

Mai întâi, ca în toată epoca romantică, drumul străinului este o **aventură a spaţiului**, cu toate meandrele geografice complicate ale acestuia: el pleacă din Paris, ajunge la Viena, apoi se îmbarcă pe un vapor care coboară pe Dunăre până la Marea Neagră, fără a se mai opri nicăieri, constatând „sălbatica frumuseţă a malurilor acestui râu între Banat şi Severin." Munţii plini de peşteri, pădurile sălbatice, ţinuturile Porţilor-de-Fier şi ale oraşului Turnu-Severin sunt lucruri de mirare. Ceea ce nu ştie străinul este că la porţile Europei se află nu Turcia, ci Valahia, nedumerire ce se lămureşte curând: „În sfârşit căpitanul, ce vorbea puţin franţuzeşte, îmi tălmăci că pământul ce se videa de-a stânga noastră se numea Valahia şi că era locuit de un neam de oamini cu totul străini de naţia otomană". Neştiinţa francezului nu se datorează lipsei de strădanie la învăţătură, ci profesorului său de geografie, care nu ştiuse nici el acest lucru: „Atâta numai voi mărturisi că, de aş fi avut atunci sub mână pe profesorul meu de geografie, l-aş fi aruncat în Dunăre!".

Văzute din mersul vaporului, locurile sunt pline de un pitoresc aparte, dat de succesiunea insolită de câmpii şi de bordeie: „Din vreme în vreme însă zăream câte o fiinţă rătăcită pe acele câmpii fără margini sau câte o adunătură de bordeie acoperite cu stuh". Intrând într-un teritoriu străin, cu atâtea cunoştinţe false de geografie şi atâtea prejudecăţi, neînlăturate în Occident uneori nici până astăzi, călătorul se aşteaptă la mari primejdii, înarmându-se eventual „împotriva fearelor şi a cetelor de hoţi". Dar ideile sumbre i se schimbă la întâlnirea consulului Franţei în Valahia.

De acum traseul călătorului se modifică, la auzul unui zvon despre o baltă făcătoare de minuni, în jurul căreia se îngrămădesc mii de peregrini. Satele sunt aceleaşi ca peste tot, bucolice, pline de o linişte în care oamenii îşi duc o viaţă normală, fără prea mare zbucium, urmând spiritul molcom al omului crescut la ţară. Călătoria până la acel loc plin de minuni este dificilă, cu mijloace precare, nu cu un malpost sau cu o diligenţă, ci cu „o cutioară plină de fân, pe patru roţi de lemn cu schiţile stricate". Căruţa, vehicul nemaivăzut de francez până atunci, este trasă de patru cai mici, mânaţi de „un om sălbatic, bărbos, strenţeros şi înarmat cu un harapnic lung de un stânjin". Căruţa nu este totuşi de ignorat ca mijloc de transport, căci, prinzând brusc viteză, fuge „ca un şerpe" de sub călător, francezul este surprins şi aruncat pe spate, „făcând în aer o tumbă neaşteptată". Întâmplarea stârneşte râsul, astfel încât oamenii din jur încep să strige: „neamţul dracoli". Călătoria devine o veritabilă **steeplechase** (cursă cu obstacole), francezul fiind răsturnat pentru a doua oară, când căruţa se rupe şi rămâne cu trei cai, cu trei roţi şi cu poştaşul „aninat ca un scai de coama lăturaşului". Cursa rapidă, ameţitoare, se încheie, în felul acesta, comic, cu şăuaşul şi cu francezul pe jos. Poştaşul recuperează roata ruptă, leagă cei trei cai de restul trăsurii, în timp ce şăuaşul este lăsat în mijlocul pustietăţilor, cuvintele adresate de poştaş, comice, sunând cam aşa pentru urechile francezului: „manca-te-ar lup!". În cele din urmă, după ce stelele şi luna se ridică pe cer şi după ce comedia drumului rapid se sfârşeşte, cei doi drumeţi, francezul şi poştaşul, ajung la capăt, „pe malurile unei bălţi late, care steclea ca o tablă de argint la razele lunii". Locul este atât de minunat, încât peste zece mii de oameni se aflau în jurul acelei bălţi, vindecându-se de tot soiul de boli, de la surzenie la bătrâneţe. O misterioasă „fântână a tinereţii", de felul celor căutate în America de Sud.

Aşezarea este diferită de ceea ce francezul îşi închipuise: nu este un loc ca Marienbadul, Emsul sau Badul, nu se află nici tractir, nici paturi elastice pentru odihnă, ci doar „un sat alcătuit de bordeie coperite cu stuh şi coronate de cuiburi de cocostârci". Primirea într-un asemenea loc este plină de pericole şi de peripeţii: străinul e înconjurat de „un escadron de câini", care ţin neapărat să-şi înfigă colţii în carne de francez şi, în plus, pare că nimeni nu se află în aceste pustietăţi. Salvarea vine în limba franţuzească, în apropiere auzindu-se deodată *c'est charmant! c'est adorable! c'est original!*, motiv pentru care francezul crede că a întâlnit compatrioţi de-ai lui. Vorbitorul, un român, îl va striga pe străjer, singurul de altfel în stare să-i dea ajutor în bezna nopţii. Întâlnirea dintre cei doi este, la fel, comică: străjerul este „o matahală naltă, groasă, spătoasă, bărboasă, fioroasă". Ca să se înţeleagă, cei doi joacă o adevărată pantomimă: francezul se încordează şi ia o poză marţială, în timp ce străjerul îi spune „hai, domnule!", cu o voce groasă, menită să impresioneze. Dar atitudinea impunătoare a străinului nu ţine prea mult, căci francezul se loveşte cu fruntea de pragul de sus al uşii şi este azvârlit din nou cu zece paşi înapoi, în timp ce străjerul, care îi dăduse „casă, pat, aşternut şi noapte bună!", adaugă, ca un laitmotiv, „neamţo dracoli!".

A doua zi, situaţiile imprevizibile îl surprind din nou pe vizitator. Francezul, care nu se dumirise în ce ţară intrase, evident a contrastelor, observă toalete europene şi şarete venite cu tot dichisul din locuri încă neştiute: „[...] a doua zi dimineaţa am văzut o mulţime de caleşte evropieneşti pline de figuri evropieneşti şi de toalete evropieneşti! Nu puteam crede că eram treaz şi mă socoteam a fi faţă la vreo fantasmagorie nepricepută; fantasmagorie cu atât mai curioasă că îmi înfăţoşa tot soiul de contrasturi, precum: baloane de Viena cu înhămături necunoscute pe la noi; pălării de Franţia cu şlice orientale; frace cu anterie; toalete pariziane cu costumuri străine şi originale.". Contrastul este cu atât mai mare, cu cât bâlciul are bogaţi care trag din ciubuc, situaţi alături de săraci care se pârlesc la soare. Luxul echipajelor care aleargă de-a lungul bălţii se amestecă într-un mod curios cu „ticăloşia sa pitorească". Pe marginea drumului se observă „trupuri de oamini lungite goale", care par a fi nişte leşuri, „mânjite cu glod din cap păn-în picioare." Balta este plină de zgomote, de un „amestec nevinovat de sexuri", şi „vuia de răcnite şi de râsuri". Imaginile unor Venere desprinse din apa râului, într-un ciudat

peisaj paradiziac, sunt exotice, trimițând cu gândul la un peisaj păgân, la un tablou de Ingres: „Cum mă depărtam de mal, deodată mă trezii între patru femei, carele, întocmai ca niște naiade, erau coperite numai cu vălul cristalin al apei!... E de prisos să adaug că mă îndepărtai iute de ele, rușinat și cerându-le *pardon*".

În această mulțime sunt întâlniți și salvatorii francezului, care aude vorbindu-se despre „un biet străin, un francez, carele sosise de un ceas acolo și care de un ceas se primbla pe uliți încungiurat de o claie de câini, căutând un tractir". Cei trei devin prieteni cu străinul și îi dau toate explicațiile necesare: „Iată un târg de câteva mii de suflete, un târg ce s-a înființat în câteva zile și care peste câteva săptămâni se va șterge de pe fața pământului, întocmai ca Babilona, ca Ninive ș.c.l.". Aventura continuă, întrucât cei patru călători ajung la o casă unde servesc mâncăruri în același mod în care-l servea Lăzărel din „**Zodia Cancerului**" pe abatele de Marenne: „Pe urmă bătu din palme și trii slugi întrară aducând, unul o tabla cu pâne albă, al doile un castron cu borș, iar al triile câteva butelci de Bordeaux". Sunt aduse și alte bucate originale, iar poziția în care se mănâncă îl încântă pe străin.

Seara, aventura nu contenește, pentru că vizitatorii se duc din nou „pe malul bălții, cu gând de a face o primblare cu *vaporul*!". Ideea de vapor este comică pentru francez, fiindcă în locul unei mașinării complicate, vede „o plută de grinzi, având un cort mare drept coperiș și două roți mici de moară aninate pe marginile ei", învârtite de patru oameni. Pe acest „vapor inopinat" se vor sui „vro triizeci de persoane, dame și cavaleri, precum și o bandă de lăutari țigani". Surprizele continuă când străinul ajunge la un bal mascat, unde participă două sute de persoane, dintre care și „câteva dame romance tinere și frumoase și când le auzii pe toate vorbind limba franțeză întocmai ca niște pariziane, credeți-mă că mă socotii în palatul încântat al unui vrăjitor". Străinul trăiește chiar momente de fascinație: „Ochii damelor atât de fermăcători, zâmbetele lor grațioase, glasurile lor dulci, taliile lor bine făcute și care se mișca răpide în figurile contradanțului.", încât concluzia este uimitoare: „Valahia este o țară plină de minuni! una din țările care sunt descrise în Halima!".

Întrebarea de la sfârșitul textului este retorică, plasând întreaga imagine creată a acestei lumi insolite și fermecătoare într-un con de ambiguitate: „nu știu nici acum dacă Valahia este o parte a lumei civilizate sau de este o provinție sălbatică". Mai ales că stăpânii acestor locuri răsar de nicăieri, pentru a se distra foarte puțin și a dispărea în același mod misterios în care apăruseră. (***H.S.***)

Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual (ROSETTI)

Ex. 2/ p. 127. Identificați motivul călătoriei „zugravului" francez, alegând între: moda vremii, curiozitate, dorință de cunoaștere, spirit de aventură, plictiseală, câștig material, snobism, fugă salvatoare.

Motivul călătoriei derivă din plictiseala acumulată în același spațiu de conviețuire, din curiozitate pentru spații necunoscute, din fuga de o civilizație împovărătoare. Civilizația copleșește, iar adevărata natură a omului se descoperă tocmai în mijlocul sălbăticiei, unde ființa umană nu mai este apărată de artefactele unei civilizații îmbătrânite, al cărei exponent este, la rându-i, supus vitregiei trecerii timpului.

Ex. 6/ p. 127. Justificați de ce în scena scăldatului în baltă acel „amestec nevinovat de sexuri" îi sugerează călătorului o imagine a paradisului.

Paradisul este asociat, de cele mai multe ori, cu imaginile acvatice, dar și cu goliciunea trupească a primilor locuitori ai grădinii edenice. Apa, după cum se știe, are valențe magice deosebite: ea are o funcție thanatică, derivată din complexul Ofeliei (personajul feminin din „**Hamlet**", de William Shakespeare), o funcție erotică, prezentă și într-o nuvelă de Mihai Eminescu,

„**Cezara**", când, pe întinsul mării, se pot vedea, nu departe de insula lui Euthanasius, două schelete îmbrățișate, funcția de generatoare a vieții, de energizare a lumii, de purificare prin potop și înlocuire a generațiilor învechite de oameni.

Aici, apa și mulțimea de „sexuri" nevinovate sugerează o vreme imemorială, când oamenii nu erau conștienți încă de nuditatea lor.

Ex. 7/ p. 128. Deliberați asupra încadrării autohtonilor (vizitiul, străjerul, „scăldătorii") în categoria „bunul sălbatic".

Tema aceasta este prezentă la o serie de scriitori cum sunt Montesquieu, în „**Scrisori persane**", Jean Jacques Rousseau, în „**Émile**", Voltaire, în romanul „**Candide**". În lucrarea lui Vasile Alecsandri, „zugravul" ar trebui să fie „civilizatorul", pentru că vine dintr-o lume a Occidentului, dar nu este așa. Localnicii știu să vorbească perfect limba franceză, astfel încât el îi confundă cu niște călători francezi, se plimbă cu trăsurile în acest loc îndepărtat, au toalete ce rivalizează cu cele franțuzești. Singurii care fac excepție sunt vizitiul, străjerul, mai puțin „scăldătorii", pentru că aceștia, prin nuditatea lor absolută, nu se deosebesc de ceilalți. De altfel, se cunoaște faptul că occidentalii considerau baia un obicei dăunător, în Evul Mediu spălându-se la intervale mari de timp, de ordinul lunilor. Aparenta sălbăticie a personajelor derivă din frumusețea naturii, din peisajele paradiziace ale locului.

Ex. 9/ p. 129. Pentru Vasile Alecsandri leacul împotriva inactivității și a plictiselii este **călătoria**. Comentați rețeta prescrisă prietenului său I. Ghica:

„... a suta parte dintr-un gram de călătorie în Austria, trei grame de călătorie în Germania de sus, o sută de grame de ședere la Paris, douăzeci de vizită la Expoziția din Londra, cincizeci de turism în Italia, totul înghițit sub formă de pilule timp de mai mulți ani consecutivi și stropit cu apă curată de Lethe..."

Călătoria este o posibilitate a omului de a scăpa de banalitatea cotidiană, de a exploata un „instinct de nomad" și a satisface „demonul turistic", după afirmațiile lui G. Călinescu. De aceea, peregrinarea prin țări străine este benefică. Vasile Alecsandri a călătorit, probabil astfel motivat, prin Germania, Italia, Olanda, Paris și prin toate celelalte orașe și puncte turistice importante ale Europei: Aix-les-Bains, Torino, Triest, Pesta, Gibraltar, Tanger, Constantinopol, Balta-Albă. (***H.S.***)

ADDENDA

G. Călinescu, 1941

„Spiritual este de asemeni jurnalul călătorului francez la Balta-Albă, cu tot acel amestec bizar de evropenism maxim și primitivitate. **Călătoria în Africa** nu-i un simplu jurnal, ci un sistem narativ structurat pe principiul **Decameronului**, în care planul exterior e mereu străpuns de planuri lăuntrice."

Georgeta Antonescu, 2000

„A.(lecsandri) călătorește cu diferite prilejuri prin Moldova, Muntenia, Bucovina și Transilvania, în partea europeană a Turciei, în Italia, Austria, Germania, Franța, Spania, Anglia, nordul Africii, din plăcere personală, pentru a o însoți pe Elena Negri, plecată în căutarea unei clime mai favorabile sănătății sale zdruncinate, sau cu însărcinări oficiale. Fiecare din aceste călătorii, ca și cele numai imaginate, lasă urme în creația sa în proză sau în versuri și se tipărește pe ecranul experienței omenești ce-i definește personalitatea publică și intimă."

CONSTANTINOS KAVAFIS

Ithaca

CONSTANTINOS KAVAFIS (1863-1933). Unul dintre marii poeţi neogreci, a cărui operă, de circa două sute de poeme, a circulat mai mult pe foi volante, fiind recuperată târziu şi constituind obiectul a numeroase studii de istorie şi de critică literară. Singurul volum de versuri publicat în timpul vieţii, în 1914, cuprinde paisprezece poezii, la care se mai adaugă şapte într-o nouă ediţie, din 1920. Acest lucru nu a împiedicat ca poetul să se impună cu timpul drept unul dintre marii inovatori ai liricii greceşti moderne, multe dintre poemele sale fiind adevărate capodopere, cum este **„Ithaca“**, evocator al insulei în care se întoarce, după douăzeci de ani, dintre care zece de peripeţii pe mare, celebrul erou al războiului troian, Ulise.

„Ithaca“ este o parabolă, **o odisee** poetică **a destinului** şi în acelaşi timp un **poem al călătoriei către sine**, pe un motiv literar de largă circulaţie, preluat din epoeea lui Homer. Ithaca e simbol şi ţintă a căutării nesfârşite, teritoriu unic, **labirint interior**, greu de găsit în vâltoarea vieţii, în mijlocul valurilor nesfârşite ale mării. Aventurile aflării doritei insule rămân până şi astăzi o probă decisivă a oricărui temerar pornit în căutarea locurilor mitice, de altfel temă fundamentală a poeziei lui Constantinos Kavafis: „Dacă porneşti pe mare spre Ithaca,/ urează ca să-ţi fie drumul lung/ şi plin de aventuri, de cunoştinţe./ N-ai teamă de Ciclopi, de Lestrigoni/ sau de Poseidon înfuriatul:/ nu-ţi vor ieşi în drum astfel de monştri/ cât timp ţi-e gândul sus, şi delicată/ emoţia ce-ţi tulbură fiinţa/ şi trupul tău.“ Călătoria, iniţiatică prin excelenţă, de formare şi de fortificare de sine, e o imersie în vremurile arhaice, populate cu fiinţe legendare, ce nu pot fi recuperate dintr-un prezent demitizat, rămase doar în amintire, o simplă imagine virtuală, fără conţinut, într-o lume din care zeii vechi au plecat demult.

Dând sensuri adânci aventurii anticului corăbier, Kavafis, şi el un peregrin prin labirinturile lumii, îşi doreşte calea cunoaşterii, în fond a vieţii, cât mai lungă, esenţială fiind nu sosirea la destinaţie, ci bătălia cu apele învolburate. Spaţiul se cere explorat cu grijă, pregătit pentru noi descoperiri, în dimineţi solare, clasice: „Urează-ţi ca să-ţi fie drumul lung/ şi multe dimineţile de vară/ care te vor vedea intrând – şi cât de vesel! –/ în porturi ce-ţi erau necunoscute.“ Marea, necunoscută, plină de mistere, oferă o iniţiere deplină asupra rosturilor adânci ale lumii, în latură sacră şi profană, în „târguri feniciene“, pentru a cunoaşte plăcerile lumii, căci aici se pot cumpăra „abanos,/ mărgăritare şi mărgean şi ambră,/ balsamuri voluptoase de tot felul,/ balsamuri voluptoase cât mai multe“, dar şi „în cetăţile Egiptului“, unde se poate primi învăţătura adâncă, ezoterică, destinată numai marilor iniţiaţi.

Ithaca este numai un prilej pentru marea călătorie, pentru rătăcirea nesfârşită pe mările lumii şi pe cele interioare, într-o benefică oprire a timpului, într-o posibilă uitare de sine, sub semnul sub semnul împlinirii unui destin: „Ithaca pururi s-o păstrezi în gând./ Destinul te va scoate la ţărmul ei odată,/ dar nu fi prea grăbit. Călătoria/ mai bine să dureze ani de-a rândul,/ şi-ntr-un târziu la ţărmul insuliţei/ să tragi, bogat de tot ce-ai câştigat pe drum,/ fără s-aştepţi acolo o altă bogăţie“. Ulise cel modern, visând la o Penelopă eternă, ideală, e predestinat a fi un veşnic rătăcitor, asemenea olandezului zburător sau corăbiilor sortite să colinde la nesfârşit mările şi oceanele lumii. Răsplata, târzie, va fi în înţelepciune, în „tot ce-ai câştigat pe drum“: „Insula ta ţi-a dat în dar călătoria,/ căci fără ea n-ai fi pornit la drum –/ şi nu-ţi mai poate face alte daruri.// Şi de-ai s-o vezi săracă, ea nu te-a înşelat./ Întors atât de înţelept, şi de bogat,/ vei fi-nţeles ce-nseamnă o Ithacă.“(***H.S.***)

Sugestii de răspunsuri la exerciţii din manual

Ex. 2/ p. 150. Relataţi în cuvinte proprii peripeţiile eroului grec pe drumul de întoarcere de la Troia spre Ithaca.

Ulise, după marele vicleşug prin care aheii cuceresc cetatea Troia – calul-capcană, trebuie să se întoarcă pe insula natală, Ithaca, însă nu reuşeşte, din cauza duşmăniei lui Poseidon, zeul mărilor şi al oceanelor. Astfel, Ulise nu a mai ajuns la Ithaca, o insuliţă din apropiere de Troia, situată în proximitatea Dardanelelor, ci a rătăcit zece ani pe mare, fiind împins de furtună dincolo de Coloanele lui Hercule, unde a poposit în ţara mâncătorilor de lotuşi, insulele Canare de astăzi. Apoi a ajuns în Laestrygonia, identificată cu Lisabona. Scăpând aici de canibali, Ulise trece de Biscaya, către Aeaea, Belle Isle de astăzi, practic **insula atemporală** a vrăjitoarei Circe. Ogygia este un alt popas al eroului, poate Guernsey din zilele noastre, unde timp de şapte ani a fost prins în mrejele altei fiinţe atemporale, nimfa Calypso. Având în stânga Ursa Mare, Ulise a ajuns în Pheacia, Oslo de azi, unde l-a întâmpinat prinţesa Nausicaa, iubirea dintre cei doi devenind clasică în istoria poveştilor de dragoste. Atena, zeiţa înţelepciunii, i s-a înfăţişat atunci lui Ulise, făcându-l invizibil şi conducându-l prin palatul lui Alcinous, tatăl prinţesei Nausicaa, unde eroul a rămas mirat de construcţiile megalitice din acel timp. Se pare că, în acea vreme Scandinavia avea un climat temperat, iar plantele erau luxuriante. Dintre aventurile lui Ulise, le mai amintim pe acelea în care îl orbeşte pe ciclopul canibal Polifem, trece printre Scylla şi Caribda şi este amăgit de cântecul sirenelor. Heinrich Schliemann, descoperitorul Troiei, consideră, în cartea **„Pe urmele lui Homer"**, că aventura lui Ulise s-a desfăşurat exclusiv în Marea Mediterană, puterile corăbiei sale fiind prea mici pentru călătorii la mari distanţe, aceşti zece ani fiind rătăciri între diversele insuliţe ale Mării Mediterane. W. Raymond Drake, un istoric neortodox, consideră că peripeţiile lui Ulise s-au desfăşurat până în Scandinavia, în jurul anului 1200 î.Hr., în timp ce Atlantida s-ar fi scufundat în jurul anului 10 000 î.Hr.

Ex. 3/ p. 150. Identificaţi încadrarea lui Ulise în tipologia călătorului.

Călătorul este opusul omului monoton şi trist, care mereu rămâne acasă, la propriu sau la figurat. Caracterizându-se prin inteligenţă creativă, pragmatică, el stimulează inteligenţa staţionară a comunităţilor, este predispus la acţiune, ceea ce înseamnă că întotdeauna aduce noul în lume, luând uneori forma de erou civilizator. Ulise face parte din tipologia creatorului şi a călătorului; este mai inteligent decât băştinaşii pe care îi vizitează, deşi aceştia sunt dotaţi cu puteri excepţionale. Spre exemplu, lui Polifem îi spune că numele său este Nimeni, astfel că, în momentul când acesta este orbit şi întrebat de fraţii săi uriaşi cine-i făcuse această ispravă, el va răspunde „Nimeni", iar Ulise va scăpa nepedepsit. Eroul se bazează pe o inteligenţă nativă, dublată de o viclenie pe măsură, demonstrată şi cu prilejul inventării binecunoscutului „cal troian".

Ex. 8/ p. 150. Explicaţi versurile: „Călătoria/ mai bine să dureze ani de-a rândul".

Călătoria lui Ulise este una **iniţiatică**: el descoperă lumea, o altă faţă a ei, dincolo de aspectele obişnuite şi pe el însuşi odată cu ea. În lumea lui Ulise apar zei răzbunători, cum este Poseidon, sau de rang mai mic, chtonici, cum e vrăjitoarea Circe, care îi transformă pe tovarăşii eroului în porci. Eroul-poet va descoperi însă bogăţiile materiale, spirituale şi arhitectonice ale lumii: „abanos,/ mărgăritare şi mărgean şi ambră,/ balsamuri voluptoase de tot felul,/ balsamuri voluptoase cât mai multe./ Du-te-n cetăţile Egiptului/ ca să primeşti de la-nţelepţi învăţătură.". Magii egipteni erau renumiţi prin ştiinţa lor ezoterică, de unde derivă şi credinţa în reîncarnarea sufletului, poate preluată dintr-o realitate primordială pierdută.

Ex. 10/ p. 150. Argumentaţi că poemul lui C. Kavafis proiectează experienţa călătoriei în plan interior.

Anulând punctul final al călătoriei în plan real, calea iniţiatică a lui Ulise este o călătorie către centru, către sine, niciodată încheiată, o explorare a unui topos spiritual, interior, mult mai îndepărtat, cu repere niciodată atinse. (***H.S.***)

ADDENDA

A. E. Baconsky, 1969

„Religia experienței trăite, care îmbogățește și devine, în cele din urmă, o rațiune a vieții și a fiecărei acțiuni omenești, o vedem din poemul său **Ithaca**, unde insula lui Ulise capătă altă valoare decât în mitul homeric. Ea nu mai e ținta supremă a călătoriei, pretextul care în sine nu reprezintă nimic, ci își află justificarea în acea îmbogățire ce o atrage inevitabil. [...] Ținta călătoriei rămâne ca un reper simbolic și oarecum fatal, adevărata răsplată fiind în ultimă instanță însăși călătoria."

Romul Munteanu, 1973

„Umanizarea unui detaliu mitic cunoscut, prin integrarea într-o amplă perspectivă despre condiția umană, este de natură să genereze un fior liric de profundă vibrație interioară. [...]

Constantin Kavafis este adeptul unui discurs poetic ascetic, lipsit de orice stridențe lirice și ornamente stilistice inutile. Poetul acesta care descinde din romantismul întârziat al Greciei moderne, care intuiește sensurile estetice ale sugestiei din literatura simbolistă și admiră viziunea picturală detașată din lirica parnasiană, lasă impresia unui gravor minuțios, capabil să imprime imaginii o simplitate asemănătoare cu cea din arta bizantină. Poezia **Ithaca** reprezintă un asemenea voiaj liric printr-un spațiu mitic a cărui transparență lasă să se întrevadă fuziunea dintre trecut și prezent."

Manualul ART

MIHAIL SADOVEANU

Frații Jderi

La fel ca în poezia eminesciană, Sadoveanu prezintă, în romanele sale, trei perioade distincte ale istoriei: **perioada arhaică**, în **„Creanga de aur"** (1933), epoca arhetipală, a vremurilor magice ce mai păstrează amintirea Daciei mitice, **perioada eroică**, de glorie, a marilor voievozi, a lui Ștefan cel Mare, a statului natural, atotputernic, în **„Frații Jderi"** (1935-1942), și o **perioadă decadentă**, în care vremurile glorioase sunt amintite numai temporar, în documente sau în legende, ilustrată în romanele **„Neamul Șoimăreștilor"** (1912) și **„Zodia Cancerului sau Vremea Ducăi-Vodă"** (1929), prelungită până în contemporaneitate, în general demitizată și depoetizată, trădând plictisul și angoasele lumii moderne. G. Călinescu surprindea această proiecție enormă a timpului istoric în spațiul imaginar: „Luat în totalitate, M. Sadoveanu e un mare povestitor, cu o capacitate de a vorbi autentic enormă [...] Prin gura sa vorbește un singur om, simbolizând o societate arhaică, dar, spre deosebire de Eminescu, societatea aceasta este analizată în toate amănuntele. Opera scriitorului este o arhivă a unui popor primitiv ireal: dragoste, moarte, viață agrară, viață pastorală, război și asceză, totul este reprezentat". În opera lui Sadoveanu, în timpurile moderne, acolo unde omul nu și-a pus amprenta devastatoare, numai natura conservă semnele începutului, puritatea inițiată: „Viața și moartea se amestecau în hotarul acela de ape și mâl, viața nenumărată și nesfârșită și moartea de fiecare clipă. Creația și transformarea se succedau fără răgaz și cu o indiferență dumnezeiască". Imaginea unei lumi patriarhale, urmând, în existența sa, ritmurile încete ale naturii, derivă din liniștea aparentă a locurilor, din monumentalitatea bălților și a munților ce ascund, în peisajul frust și dur, taine greu de pătruns. Chiar în romanul **„Zodia Cancerului sau Vremea Ducăi-Vodă"** (1929), într-o perioadă de criză, de **timp corupt** al istoriei, sunt opuse, prin intermediul abatelui de Marenne, două civilizații, a Regelui Soare și a Daciei de altădată, existentă încă în Moldova, receptată cu surprindere și cu acuitate de înaltul prelat.

Romanul **„Frații Jderi"** evocă epoca de glorie a lui Ștefan cel Mare, a marilor acte de întemeiere în granițele cele mai largi și de apărare a statului natural, văzut ca o mare familie patriarhală. Este un roman **istoric, de dragoste și comemorial**, fiind prezentate evenimente capitale pentru istoria Moldovei, destine individuale și relații familiale, într-o savantă și poetică

împletire de **cronică**, **legendă**, **baladă**, **epos folcloric** şi de **viziune realistă**. Structura romanului poate fi considerată **inelară şi difuză**, pentru că textul este bogat, plin de semnificaţii, aproape că îl captează pe cititor în spaţiul naraţiunii, prin abundenţa de expresii, de fapte şi de întâmplări. Oamenii de aici sunt şi ei, în mare măsură, apropiaţi de modelul tipic de erou al legendelor româneşti, fiind capabili de acte remarcabile în situaţii excepţionale. Eposul urmează scheme prestabilite, lucrurile se întâmplă pe pământ după ce au fost prevestite de stele sau de magi. Astfel, lupta de la Vaslui este descrisă cu limbă de moarte de schivnicul de la Izvorul Alb, iar, înainte de a veni armia turcească, natura se schimbă după **pronia divină**: „După grindini şi vârtejuri de vânt se deşteaptă şi se ridică la soare holdele culcate", pâcla „care acoperise văile" fiind un semn de la Dumnezeu. Fiecare dintre cele trei volume, „**Ucenicia lui Ionuţ**" (1935), „**Izvorul Alb**" (1936) şi „**Oamenii Măriei Sale**" (1942), subliniază, prin titlu, subiectul dominant, axat pe conturarea unei tipologii, în acest sens G. Călinescu având să afirme: „«**Fraţii Jderi**» e poemul întâiei dragoste juvenile, fără urmări, «**Izvorul Alb**» e poemul dragostei matrimoniale." Ultimul volum extinde acest sentiment dominant la nivelul întregii familii patriarhale a Moldovei, este romanul dragostei de ţară manifestate în vârtejul uneia dintre cele mai glorioase bătălii din istoria românilor: lupta de la Podul Înalt.

Primul volum, un veritabil **Bildungsroman**, înfăţişează formarea lui Ionuţ Jder ca ostaş şi dragostea lui pentru jupâniţa Nasta, răpită de tătari. Plecat în căutarea ei până în Turcia, în seraiul lui Suleiman-Beg, Ionuţ este urmat, la rândul său, de ceilalţi fraţi Jderi, care, înştiinţându-l pe Vodă, cuceresc cetatea Chilia. Căutarea se soldează însă cu un eşec, fraţii nu o mai găsesc pe Nasta, căci aceasta preferase să se sinucidă decât să cadă pradă turcilor. În acest volum se pune în mişcare şi planul de răpire a calului domnesc, Catalan, şi chiar a fiului domnitorului, a lui Alexăndrel, uneltire pusă la cale de boierul Mihu, adversar al lui Ştefan-Vodă, refugiat în Polonia. Făptaşii, Gogolea şi oamenii săi, sunt prinşi, după o luptă ce durează până dimineaţa, şi de la ei se află întregul plan de răpire a lui Alexăndrel. Lucrurile se complică, pentru că se dă veste de război şi se fac pregătiri de apărare. Privirile naratorului se mută, de astă dată, asupra lui Ştefan, care trebuie să se lupte cu tătarii. Năvălitorii treceau Nistrul prin vad, atacau în grupuri independente, prădau, dădeau foc, luau robi şi motivau aceste fapte ca fiind un drept al lor. Ştefan închide drumurile şi vadurile de retragere a tătarilor şi îi înghesuie la Lipinţi, unde se dă lupta decisivă. Fiul lui Mamac-Han este prins de Ionuţ Jder, de Simion Jder şi de oamenii lor şi este omorât.

În volumul al doilea, Ionuţ Jder, pedepsit pentru acţiunile sale oarecum infantile, este trimis oştean la Cetatea Neamţului, avându-i ca tovarăşi pe Samoilă şi pe Onofrei, fiii starostelui Nechifor Căliman. Ştefan organizează o vânătoare la Izvorul Alb, la Ceahlău, unde voia să afle de la un pustnic, un fel de mag arhaic rămas în inima munţilor, dacă trebuie sau nu să intre în război cu Imperiul Otoman. Sihastrul este crezut mort, dar Domnul îl vede în vis „binecuvântând un pojar uriaş care cuprinsese satele şi târgurile ţării". Nicodim îi tălmăceşte visul, cum că un călăreţ pe cal alb va învinge fiara. Simion Jder apare şi el în acest volum; el trece graniţele cu fraţii săi, deghizaţi în negustori, dar cu arme în căruţe, pentru a o recupera pe Maruşca lui Jaţko Hudici, răpită de Niculăieş Albu, nepotul boierului Mihu. În luptă cu Simion, Niculăieş este ucis, iar Jderii se întorc cu Maruşca, care urmează a se căsători cu Simion. În episodul primirii prinţesei Maria de Mangop la curtea domnească, este descris fastul curţii lui Ştefan, cu nimic mai prejos decât al oricărei curţi europene a timpului.

Volumul al treilea se concentrează asupra bătăliei de la Podul Înalt, când Ştefan atrage cavaleria şi artileria turcă în mlaştinile Bârladului, de unde le taie calea cu două corpuri de cavalerie conduse de Jderi. În luptă, Simion Jder, Manole Păr-Negru şi starostele Nechifor Căliman îşi pierd viaţa, prilej pentru scriitor de a descrie ritualurile de înmormântare, într-o atmosferă gravă, de cinstire a eroilor. Jderul mic este răsplătit de domnitor cu o moşie şi este pus să instruiască noile steaguri de răzeşi.

Pe aceste coordonate epice, se clădește imaginea unei Moldove patriarhale, strălucită sinteză de mitic și eroic, de timp legendar și de topos magic. Sub pana lui Sadoveanu, lumea din **„Frații Jderi"** devine un Eden, un paradis demn de vechile legende grecești. Moldovenii sunt renumiți pentru bucatele pe care le prepară, așa cum prosperitatea este descrisă și în **„Hanu Ancuței"**, căci românii par a trăi într-un ținut al abundenței ce amintește de mitica vârstă de aur. Bogăția de bucate ține de timpurile mitice sadoveniene, în care domnitorul era stăpân, într-o lume ce se sprijină pe mica boierime și pe o răzeșime puternică, gata la nevoie să intre în război când erau năvăliri străine în țară. Concepția lui Sadoveanu este că răzeșimea este principala clasă socială pe care se întemeiază forța unui domnitor luminat, care veghează, din vârful piramidei, asupra ordinii și armoniei sociale. Divanul este condus de un semizeu, reprezentat de voievod, stăpânitorul unui imaginar Olimp: „Sus, stătea vodă întru toată mânia, împresurat de boieri; și spatarul îi ținea spata și buzduganul. Nimeni nu putea să înlăture dreptatea acelui braț. Ori boier, ori mișel simțea aceeași apăsare ca subt o întocmire neclătită, așezată de Dumnezeu".

Conducător necontestat al unei mari familii, **familia-națiune**, domnul se ocupă și de rostuirea supușilor săi, încercând să le găsească neveste și danii pe măsură. Umblă mult prin țară să se închine pe la mănăstiri, prilej cu care, de hramul mănăstirii Neamțu, se abate și pe la Manole Păr-Negru. Întâia misiune a lui Ionuț Jder, viitor tovarăș al coconului Alexăndrel, este de a prezenta voievodului bucatele gătite de mama sa adoptivă, jupâneasa Ilisafta, anume „clapon cu vin, ospătărit cu unt" după o rețetă veche, de la Mavrichie-împărat. Vodă și odrasla se așază țărănește și mănâncă bucatele preparate. Un alt loc este hanul lui pan Iohan, unde eroii pot mânca zeamă de găină cu găluște de hrișcă, adusă în strachină, și plachie de mălai mărunțel. Belșugul alimentar dă impresia de Scharaffenland: în dumbrava Măr-Putred, se amestecă oile cu treisprezece coaste și zimbrii, pe iarba crescută pe deasupra celei vechi. Recolta este un miracol al Domnului: „Fusese în acel an 1469 o bună cumpănă a ploilor și pânile albe dăduseră mare spor de boabe [...] spicele erau mari cât degetul mijlociu al unui bărbat plugar". Albinele, create tot de Dumnezeu, fac, cu bunăvoința lui, o miere extraordinară: „Asemenea ceară, verzie la coloare, are prea plăcut miros și boierii venețieni se fudulesc când au în palatele lor făclii din asemenea ceară. La palatul cel mare al dogelui și la sala sfatului celui mare al senatorilor nici nu se cuvenea să ardă altfel de făclii". Tabloul general al romanului, spune G. Călinescu, este renascentist, de târg flamand, cu o liniște netulburată de nimic: cetatea ocupă un rol important în această descriere, fiind plină de drumeți, mai ales de negustori de brânză, cărora li se dăduse drumul, de către Vodă, să intre în cetate. Scenele de protocol nu au loc însă în incinta unui palat: pentru români, cetățile au o altă funcție, de protecție în fața inamicului, departe de fastul unui Veronese, care poate ar fi imaginat jilțuri aurite, draperii enorme și costume și trepte.

Imaginea lui Ștefan cel Mare este construită după cronica lui Grigore Ureche: domnitorul duce o politică de supunere a boierilor pentru întărirea puterii statale. Starostele Nechifor Căliman pretinde că Vodă i-ar fi împărtășit programul său politic: „Războiul meu, staroste Căliman, a grăit iar Vodă zâmbind către mine și privindu-mă aprig, să știi că îl am cu această țară fără rânduială. În țara asta a Moldovei, staroste Căliman, umblă neorânduielile ca vânturile. Am găsit în țara asta, staroste Căliman, și mulți stăpâni. Nu trebuie să fie decât unul. Așa că eu bat război cu acei stăpâni care ți-au răpit ocina ta. În țara asta trebuie să fie rânduială în toate târgurile și satele și liniște pe toate căile negutătorilor".

Voievodul se bucură de o falǎ pe care numai personajele de legendă o pot egala: sosirea sa la mănăstirea Neamțu este anunțată cu surle și trâmbițe, drumul fiind deschis de lefegii nemțești, care caută calea cea mai scurtă spre cetate. Alaiul domnesc își face apariția după cercetarea atentă a drumurilor, comparabilă cu protocoalele moderne: „Căpitanul al treilea, cu aprod cu prapur, intră cu două sute de panțiri pe huditǎ; mișcând domol caii, oștenii măriei sale își lărgiră loc în medean. Atunci soborul ieși pe poarta cetățuii, având pe prea sfințitul

vlădică Iosif în frunte, în odăjdii“. Romanul se deschide în această atmosferă mitică, prefigurând un univers în care lucrurile erau făcute cu rânduială.

Numărul celor cinci frați este simbolic, luat, cum spune Edgar Papu, parcă din **„Mahabhârata“**, după modelul celor cinci frați Pandava din epopeea indiană; romanul este de fapt povestea unei familii solidare din timpul lui Ștefan cel Mare, domnitorul însuși fiind văzut ca un părinte patriarhal al unei mari familii, care este toată Moldova. Interesul scriitorului este de a descrie un episod glorios din istoria zbuciumată a Moldovei, în care românii puteau să țină piept năvălitorilor străini, înaintea **ultimei etape istorice, patetice**, în declin, din vremea lui Alexandru Lăpușneanul. Frații Jderi alcătuiesc un clan, în care cei mai în vârstă au influență asupra celorlalți, sub pretextul experienței și din afecțiune. Doar Ionuț este la vârsta pornirilor individuale, fiind mânat de interese care îl privesc în mai mare măsură pe el.

Boierul de la Timiș, Manole-Păr Negru, servise sub comanda lui Bogdan-Voievod, tatăl lui Ștefan cel Mare. Acum este vel-comis al domnitorului: se ocupă de armăsarii de rasă pentru oastea domnească, la aceasta contribuind și talentele lui multiple în domeniu. Nu este un personaj prea volubil, mai curând seamănă cu slujitorul lui Ionuț Jder, Gheorghe Tătarul, care nu scoate nici un cuvânt. Personaje sagace sunt însă femeile, mai ales jupâneasa Ilisafta, Manoloaia, cu o limbă ascuțită la adresa nurorilor, pe care încearcă să le îmblânzească, la fel cum procedează un îmblânzitor de cai. Ca orice mamă iubitoare, Manoloaia încearcă să-l însoare pe Ionuț, să-l introducă în cercul lui de fericire conjugală, dar nu mai reușește din cauza nesfârșitelor războaie. Spre deosebire de Ionuț, Simion este taciturn și viteaz, nefiind, cu toate acestea, o figură mai ștearsă. Ionuț Jder este un personaj predispus spre legendă, el este un Făt-Frumos în devenire, de aceea stârnește entuziasmul. Este alintat, fură inima tuturor jupâneselor: „Era fluture, flacără, schimbător ca un pui de demon“. De aceea, de el se va îndrăgosti jupâneasa Nasta și nu de cuconul regal. La început, doar Cristea, vistiernic de-al doilea, este însurat, în timp ce Damian nu are timp să facă acest pas, pentru că umblă cu negustoriile la Liov și la Cetatea Albă, să prindă „un pântece“, un cheag în afaceri.

La bătălii domnitorul e sprijinit și de oamenii comuni, „mișeii de rând“, și de răzeși, care știu la nevoie să fie înfricoșători. Vizualul este tulburat de scene apocaliptice, crepusculare, ca aceasta de la începutul bătăliei de la Podul Înalt: „Urdia se mișcase toată noaptea. Când s-a oprit frământarea, la dezvălirea dimineții, s-a întins tăcere către mlaștinile ce se chiamă Trei Ape și s-au auzit glasurile tânguitoare ale hogilor și ulemalelor“. În bătălie se mișcă Manole, comisul, cu „cele șaisprezece steaguri“, apoi vin și alte steaguri, din direcții diferite. Tablourile sunt apoteotice, de infern în plină fierbere: comisul Manole moare, alături de fiul său, Simion Jder, și cu asta un capitol se sfârșește, ei rămânând în istorie, învăluiți de o aură legendară.

Moldova mitică sadoveniană este substanța primelor două volume din **„Frații Jderi“**, un ținut în care oamenii au obiceiuri vechi, pe care le conservă de-a lungul generațiilor, crescând cai pentru oștile voievodului și preparând ceea ce nu există în nici o altă țară, claponul de cocoș sălbatic, sărmăluțele în viță de vie și plăcinte poale în brâu. Oamenii sunt primitori cu oaspeții, dar necruțători față de cei ce se comportă hoțește. Deși ambii sunt boieri cu rang mare, comisul și comisoaia muncesc din greu, ca niște țărani, apoi stau în fața vetrei, la foc, bărbatul ascultând-o pe femeie povestind.

Evenimente cu totul deosebite sunt vizitele domnitorului: cu această ocazie, totul este pregătit, se împușcă vânaturile cele mai rare, Ionuț se duce și omoară prepelițe, preparate după o rețetă specială, învelite în slănină afumată și prăjite în coajă de fag, lumea intrând într-o febrilitate puțin obișnuită pentru acele timpuri care nu se grăbeau: „...monahii își purtau ici-colo rantiile mohorâte și-și aplecau bărbile spre urechile oamenilor [...] Muierile, care niciodată n-au destulă minte, prinseră a se tângui cu mânile la tâmple și a-și căuta pruncii“. Între comisoaie și voievod există o anumită familiaritate, de fapt domnitorul este ocrotitorul celor mai mici în rang,

având un aer paternal: când se duce sus la herghelie, comisoaia se simte oarecum jignită, pentru că nu a gustat din faimosul ei clapon, pe care îl gătise după o rețetă originală.

O astfel de lume, în care predomină legi vechi, în care toți se supun domnitorului, pentru că el reprezintă autoritatea supremă și îi învinge pe turci de mai multe ori, va dispărea în celelalte romane ale lui Sadoveanu, măreția ei fiind dată tocmai de unicitatea sa. Vremea „aleasă" este perioada de aur, când încă nu existau domni aduși de sultan la putere, sau, și mai târziu, fanarioți care frecventau lupanarele cartierelor sordide ale Stambulului, pentru a veni, după aceea, domnitori în țările române, unde-i storceau prin dări pe oamenii locurilor.

Motivele abordate de Sadoveanu în textul romanului sunt multiple: **istoria și războiul**, care vin în prim-plan chiar din primul volum, cu secvența bătăliei de la Lipinți, apoi cu bătălia de la Podul Înalt; **vânătoarea și pescuitul**, în **„Izvorul Alb"**, unde Ștefan participă la o vânătoare rituală, prilej cu care se întâlnește cu sihaștrii de pe Ceahlău și repetă istoria veche a formării Moldovei; **datina și destinul**, cum se întâmplă cu prilejul pețirii jupânesei Marușca; **negoțul și călătoria**, când Damian îi avertizează de planurile boierului Mihu pe ceilalți; **dragostea și natura**, motiv mai discret abordat, rezultat din vizitele lui Alexăndrel-Vodă la jupânița Nasta sau din dragostea purtată tot acesteia de Ionuț; **satul și biserica**, văzute chiar de la începutul romanului, când domnitorul vine la hramul mănăstirii Neamțu; **divanul și judecata**, cu prilejul restituirii către Nechifor Căliman a vechilor pământuri, luate în stăpânire de un boier lacom.

Limbajul lui Sadoveanu are o plasticitate rară, fiind folosite expresii de tip popular, „să-l ospătez cu vești", „Cel care-i cumpăna lumii", „are venin la rădăcina limbii", „i se prevedeau ciolanele prin piele", „îi cetește și-i despică", sau metaforice, „peștele pe care stă așezat pământul". Nici termenii arhaici sau regionali nu sunt neglijați: **arhimandrit**, **lipani**, **pârcălab**, **staroste**, **lotri**, **rodin**, **samă**, **bielșug**, **malorosieni**, **hodină**, **pristav**, **cergi**.

Atmosfera mitică în care trăiesc personajele lui Sadoveanu dă romanului o anumită atemporalitate, un aer de epopee, imaginea unei țări ideale, care se izolează treptat de timpul istoric, devenind eternă și măreață, străbătând imensul ocean al imaginarului precum corabia fantomă din simfonia lui Wagner. (*H.S.*)

Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual

Ex. 6/ p. 151. Recitește paragraful în care Jder înțelege că „întâia oară se află într-o primejdie adevărată". Discutați în perechi despre faptul că acesta marchează începutul maturizării personajului, argumentând sub două aspecte: • maturizarea ca despărțire de copilărie; • maturizarea ca transformare a tânărului într-un oștean responsabil.

Ionuț Jder se află pentru prima dată într-o primejdie adevărată, pentru că, de această dată, pericolul pe care trebuie să-l înfrunte este real. Maturizarea înseamnă despărțirea de copilărie, dar și îmbrățișarea carierei armelor, extrem de importantă în acele vremuri de restriște.

Maturizarea personajului duce și la transformarea lui Ionuț Jder într-un oștean care se gândește la ceea ce are de făcut. Un moment crucial este lupta cu banda de leși: aceștia le dau moldovenilor un ultimatum, cu amenințarea că urmările vor fi crunte pentru învinși, căci nu se acceptă prizonieri rămași în viață. De aceea, pentru a opri înaintarea dușmanilor, Ionuț Jder îi pune pe arcași să atace cu săgeți, iar când aceștia încep să înainteze apărați de o căruță de fân, trage cu săgeți cu foc, însă fără nici un rezultat. Cel care stăvilește înaintarea inamică este medelnicerul Dumitru Crivăț, care oprește căruța, apropiindu-se de ea și dându-i foc cu un mănunchi de surcele.

Ex. 10/ p. 151. Recitește paragrafele de mai jos:

„În acest timp Alexăndrel-Vodă lepăda dulama și primea de la un slujitor sabia; se întorsese către amenințări zâmbind cu nepăsare. Dintrodată în înfățișare i se arătă semeția și-i sclipeau în aburul lunii ochii, pândind vânătorește și pieziș.

Jder se simţea cu mult mai umilit în faţa unei primejdii viitoare. Îşi ferise calul în tufe, îşi descânta uneltele aplecându-se asupra lor. Ca şi oştenii de meserie se dosise după un copac al dumbrăvii. Însă voievozii au altă rânduială în lume, se gândi el, şi trebuie să se ţie în orice împrejurare cu multă falã!".

Compară atitudinea lui Alexăndrel-Vodă, respectiv, a lui Ionuţ în faţa primejdiei, referindu-te la unul dintre următoarele aspecte: • statutul social pe care îl reflectă fiecare portret; • trăsătura morală evidenţiată (pentru fiecare personaj); • procedeele de caracterizare (gesturile şi mimica fiecăruia); •figuri de stil utlizate pentru fiecare portret; • semnificaţia reflecţiei lui Ionuţ (monologul interior).

Ionuţ Jder este ostaş, în plus apărător al lui fiului de voievod, Alexăndrel, deci trebuie să fie precaut şi prevăzător, în acelaşi timp să ia măsuri de apărare în faţa primejdiei. Atitudinea lui Ionuţ Jder este defensivă; se ascunde în spatele unui copac şi îşi descântă uneltele aducătoare de moarte pentru duşmani. Alexăndrel este cuconul domnesc mândru şi cam inconştient, „zâmbind cu nepăsare" chiar în faţa unei ameninţări imediate şi grave. Ionuţ Jder se gândeşte însă că atitudinea este demnă, dată de rânduiala aparte a calităţii de fiu de voievod, care trebuie să-şi arate fala şi curajul în orice împrejurare.

Ionuţ este mai realist în privinţa rezultatului luptei, în timp ce Alexăndrel este convins, prin lipsă de experienţă, că va câştiga. Semnificaţia reflecţiei lui Ionuţ se referă tocmai la diferenţa dintre cele două tagme nobiliare cărora îi aparţine fiecare. Alexăndrel trece printr-o hiperbolizare a stărilor de spirit, în timp ce Ionuţ Jder are o viziune realistă asupra întâmplărilor.

Ex. 11/ p. 152.

În următorul capitol al romanului (XII), un lotru/ un adversar îi caracterizează în mod direct pe cei doi adolescenţi:

„ ... nici n-am crezut noi vreodată s-avem asemenea nacaz cu nişte feciorași nebuni. Este mai cu samă unul la care am stat şi m-am uitat ca la Belzebut. Vrednic şi cu semeţie se ţine coconul, iar noi nu-i putem face nici o stricăciune. Însă tovarăşul său are într-însul jaratic şi piper.".

Având în vedere această mărturie, precizează trăsătura dominantă a fiecăruia dintre cei doi adolescenţi. Cine crezi că a învins în luptă?

Ionuţ Jder este un personaj vulcanic, în ciuda faptului că e temător în faţa morţii, în timp ce Alexăndrel pare mai nepăsător şi mai exuberant, având în vedere şi o anumită inconştienţă a vârstei. Cei doi „feciorași" sunt însă în ochii adversarilor nebuni de-a binelea, întrucât întreaga lor comportare nu ţine seama de logică, ci mai curând de temperamentul avântat, uneori iraţional al adolescenţei. Chiar dacă îşi dau seama că sunt copleşiţi numeric, cei doi nu renunţă la luptă, ci se pregătesc şi mai bine pentru confruntare, înţelegând că o eventuală capturare ar putea fi dezastruoasă pentru ei. De aceea, în ochii lotrului coconul „se ţine" cu semeţie, iar mezinul e numai „jaratic şi piper".

Ex. 2/ p. 155. Citeşte prezentarea filmului „**Prizonierii timpului**" (S.F.), ecranizare a bestsellerului „Timeline" de Michael Crichton, realizată în 2003 de regizorul american Richard Donner.

„**Prizonierii timpului** e povestea misterioasă a unei **echipe de studenţi arheologi** care, împreună cu profesorul lor, **fac săpături într-un** vechi **oraş medieval**. În mod subit, **profesorul dispare**, întorcându-se **în secolul al XIV-lea**, ceea ce-i determină pe **elevii săi să pornească într-o călătorie** periculoasă. În încercarea lor de **a-şi salva îndrumătorul** din mijlocul luptelor feudale, nu numai că **redescoperă trecutul**, dar şi îl retrăiesc, fiind aruncaţi exact în vâltoarea **evenimentelor**."

Transformă prezentarea dată (text cu scop persuasiv) în rezumat (text cu scop informativ). Vei avea în vedere informațiile esențiale, marcate în text, și respectarea regulilor rezumatului.

Compară rezumatul realizat de tine cu exemplul de mai jos:

„O echipă de studenți arheologi face săpături într-un oraș medieval. Profesorul lor dispare, întorcându-se în secolul al XIV-lea. Pentru a-l salva, studenții pornesc într-o călătorie în trecut, unde trăiesc evenimentele din epocă."

Textul de mai sus lasă, în finalul prezentării, o notă de mister care poate fi incitantă pentru cititor, îndemnat astfel să vadă filmul. Cu minime modificări, textul poate dobândi o intenție informativă, prezentând, pe scurt, și întâmplările ce au loc de-a lungul călătoriei în trecut a personajului:

„În timp ce făcea săpături într-un oraș medieval, o grupă de studenți arheologi își pierd profesorul coordonator. Acesta dispare în mod subit, întorcându-se în secolul al XIV-lea. Pentru a-l recupera, studenții călătoresc în trecut, în secolul al XIV-lea, unde trăiesc evenimentele de acolo."

ADDENDA

Const. Ciopraga, 1966

„Monumentul ridicat domnitorului moldovean de Mihail Sadoveanu în **Frații Jderi** (titlu întâlnit și la Alecsandri) egalează capodopera eminesciană. Trilogia formată din **Ucenicia lui Ionuț** (1935), **Izvorul alb** (1936) și **Oamenii Măriei Sale** (1942), epopee a epocii lui Ștefan, ar fi putut consacra ea singură un artist. Paginile cuceritorului triptic sunt un fel de Via Appia scăldată în lumină și poezie, ducând spre inima istoriei. În glasul naratorului se simte mândria; țara Moldovei era independentă; o mare figură de Renaștere – un contemporan al lui Leonardo – îi călăuzea destinul."

Manualul ART

LIVIU REBREANU

Metropole
Paris
1927

Scrierile de călătorie ale lui Liviu Rebreanu sunt mai puțin cunoscute decât însemnările memorialistice care descriu și radiografiază laboratorul de creație al scriitorului. Și acestea sunt însă redactate în același stil obiectiv și realist al întregii opere literare, părând, pe alocuri, desprinse din episoadele unor nuvele sau romane. Călătoria cu trenul la Paris din anul 1927 se desfășoară în aceeași viziune narativă a secvențelor de călătorie pe calea ferată din **„Răscoala"** sau, de ce nu, relevă o anume tipologie a personajelor, asemănătoare cu aceea din nuvela **„Proștii"**. Însuși titlul primei secvențe este semnificativ, **„Un vagon de români"**, definind, împreună cu primul alineat, mentalitatea românilor cu privire la obiceiul de a călători: „Românii călătoresc puțin, iar când pornesc peste graniță, se duc negreșit la Paris. Mirajul Parisului de altfel ademenește pe toți oamenii dornici de mai multă civilizație din toate colțurile globului pământesc.". Pentru toți străinii, „printr-un consens universal", Parisul este, la timpul respectiv, Capitala lumii, „metropola luminii și a civilizației". De aceea, nu e de mirare că vagonul este arhiplin: „Vagonul nostru pornește tixit. Îmi închipuiam că ne vom rări pe drum. La frontieră însă am văzut că toți mergem la Paris. Un vagon întreg de români!".

Dintre toți călătorii, care erau „de toate categoriile", scriitorul fixează chipul unui personaj mai semnificativ, un aprod cam taciturn, care mergea la Paris cu nevasta, având scopul declarat de a face avere. Hotărârea lui a fost luată fără a sta mult pe gânduri: „I-a spus lui un prieten că la Paris un om muncitor ca el, în câțiva ani, se îmbogățește sigur. Și-a lăsat deci slujba ce-o avea la minister, și-a vândut căsuța de zestre și ce mai agonisise și a pornit să-și încerce

norocul cel mare.". În drum, coboară în fiecare stație să-și cumpere de mâncare, pentru că în străinătate acest lucru îi va fi mai dificil, insul nefiind cunoscător de limbi străine. În tren, soția, temătoare de necunoscut, stă lipită de el, pentru a nu deranja cele „două nemulțumite aristocrate", care strâmbau tot timpul din nas. Un alt român, tocmai întors din America, îi spune că acolo se câștigă mai bine. El e pantofar de lux și câștigă bine la New-York, în schimb aprodul nu reacționează în nici un caz cum se aștepta românul american: „Aprodul însă nu părea deloc isteț. Fără să se uite la americanul binevoitor, a continuat un răstimp să molfăie tacticos halca de cârnat, apoi a înghițit ajutându-se și cu o întindere a gâtului, a mai tras o dușcă de șpriț din sticla de rezervă ca să-i alunece mâncarea, și tocmai pe urmă a mormăit ursuz:

– Lasă că știu eu mai bine…".

Capitolul **„Paris!"** începe cu impresii date de apropierea de marea capitală a lumii: „S-a întunecat. Trenul gonește vertiginos. Gări mari, pete de lumină și de zgomot, rămân în urmă. Mai sunt două ceasuri. Mai este un ceas. Douăzeci de minute. Un conductor blajin, discret, se strecoară pe coridor, murmurând în fiecare compartiment:

– Paris, messieurs! ... Paris!...".

Periferiile Parisului sunt sărace și inospitaliere: „Trenul apoi își încetinează mersul. Trecem un răstimp printre schele și mormane de fier și de piatră. Mai aleargă grăbit câteva minute peste încrucișări de șine pe lângă semafoare multe și deodată zgomotul devine mai asurzitor: am intrat sub bolta uriașă, înnegrită de fum, a gării.".

La coborârea în gară, scriitorul este ajutat de un hamal, care profită de faptul că e străin și îi cere „o taxă înzecită". Imaginea Parisului noaptea, văzut din taximetru, sub privirile curioase, pare să-l decepționeze pe călătorul român: „Privirile mele curioase și avide așteaptă minuni și întâlnesc numai un bulevard ca toate, cu palate și prăvălii ca pretutindeni, cu o mișcare obișnuită.". Peste puțin timp întâlnește și locuri mai cunoscute: „La încrucișarea cu Rue de Rivoli întâlnesc în sfârșit o cunoștință, turnul St. Jacques, retras modest în întunerecul unui scuar. Apoi, puțin mai înainte, pline de lumină, teatrele Châtelet și Sarah Bernhardt. Înainte de-a trece Sena, de pe Pont au Change, văd conturul greu al Palatului de Justiție cu turnul Orologiului și mai ales cu Conciergerie. De pe Bd. du Palais, dincolo de intrarea principală a palatului, se zărește turnul ascuțit al Capelei Sfinte, iar de pe Pont St. Michel, în stânga, departe, domină ca o stăpână bătrâna Nôtre-Dame.". În această primă fază, Parisul îl dezamăgește, totuși, pe scriitor, pentru că acesta aștepta „o impresie strivitoare cu lumini orbitoare și furnicar de oameni neobișnuiți sau cu străzi și case rânduite altfel decât în alte orașe".

Descoperirea Parisului începe a doua zi, cu impresii mult mai bune: „Plec pe Bd. St. Germain, liniștit, nobil, pe lângă statuia lui Danton, până la Sena, în fața Palatului Bourbon, sediul Camerei Deputaților. Mă strecor prin vălmășagul de mașini și de oameni, peste Pont de la Concorde, în cea mai frumoasă, mai armonioasă și mai impresionantă piață, desigur, din lume, a Concordiei, în mijlocul căreia superbul obelisc pare a indica respect și admirație.". Dincolo de un scuar se află „cupolele celor două palate colosale": „Intru, puține minute numai, în grădina Tuileriilor, până aproape de aripile Luvrului parcă ostenit de glorie; mă întorc înapoi pe lângă grațiosul Jeu de Paume unde tocmai e o expoziție de artă românească. Arunc o privire pe Champs-Elysées în fundul căruia se zărește conturul masiv al Arcului de Triumf.". Toate simțurile sunt acutizate pentru a înregistra cât mai multe impresii. Scriitorul român observă „miile de mașini neastâmpărate, dincolo, pe trotuarul animatei Rue de Rivoli pe care o urmez, cu ochii prin galantarele chemătoare, până la Place du Palais Royal, în fața pasagiului Luvrului". În fața cunoscutul Palais Royal, în apropiere de Comedia Franceză, sunt două afișe cu spectacole susținute de artiști români, pe care scrie „Ventura și Yonnel".

Geografia Parisului amintește de o istorie zbuciumată: pe Rue St. Honore, „au făcut ultimul lor drum pământesc toți eroii marii revoluții". La numărul 308, în casa tâmplarului Duplay, a stat Robespierre, incoruptibilul, dar acest ilustru personaj n-a fost reabilitat, nici „n-a

redevenit popular ca Danton". Multitudinea străzilor Parisului creează un adevărat labirint, pe care noul Tezeu, simbol al călătorului universal, îl străbate atent la fiecare detaliu, cu o insațiabilă poftă de cunoaștere: „Pe Rue de Castiglione ies în Place Vendôme, octogonală, înconjurată cu clădiri uniforme, având în mijloc faimoasa coloană pe care se înalță statuia împăratului. Continui plimbarea pe Rue de la Paix, după care oftează toate cochetele universului. Place de l'Opéra, în care sfârșește strada eleganțelor feminine, te copleșește întâi prin circulația permanent vertiginoasă, cea mai mare aglomerație mișcătoare de pietoni și vehicule din câte am văzut în toată Europa. Palatul Operei Mari constituie un fundal de artă în fața căruia se agită veșnic o mulțime savant regizată de cerberii circulației pariziene. Mă uit puțin pe Bd. de Capucines spre Madeleine și apoi trec pe Bd. des Italiens, Montmartre, Poissonnière, Bonne Nouvelle, St. Martin, cu mici opriri pe terasele nenumăratelor cafenele de unde ai o priveliște pitorească a animației bulevardiere. Mai înaintez puțin să văd cele două arcuri de triumf ale Regelui Soare, întâi Porte St. Martin, pe urmă Porte St. Denis.".

Seara, scriitorul ajunge obosit pe Bd. de Sevastopol, după ce se pierduse „prin mulțimea grăbită, zgomotoasă care e cea mai eterogenă și totuși cea mai simpatică dintre toate mulțimile orășenești, după ce am respirat aerul deosebit, după ce am căscat gura în fața surprizelor care ți se oferă la fiece pas...". (***H.S.***)

Manualul ART

Jurnal

Însemnările din jurnalul intim pe teme de călătorie ale lui Liviu Rebreanu sunt mai concise decât cele din memorial, destinate tiparului. Notația este mai exactă, pare mai grăbită, interesul pentru precizie, pentru fixarea în timp a propriilor întâmplări din viață, este mai mare. Aceeași călătorie din 1927 la Paris este reținută în detalii mai puține, care abia ulterior pot fi prelucrate pentru o eventuală destinație publică. Aici este notată data exactă a însemnării: „Paris, joi, 3 noiembrie 1927". Scriitorul ajunge la Paris la ora 10 seara, „în Gara de Est, după un drum de 59 de ore cu trenul, destul de obositor și totuși suportabil." I se pare necesar să rețină și ruta feroviară care străbate Europa: „București, Teiuș, Arad, Curtici, Lökösháza, Szolnok, Budapesta, Györ, Hergyeshalom, Viena, Amstetten, Hieflau, Zellam-See, Bischofshofen, Innsbruck, Landeck, Bludenz, Feldkirch, Lustenau, St. Margerit, Sankt Gallen, Verwusth, Zürich, Basel, Mulhouse, Altkirch, Belfort, Vesoul, Langres, Troyes, Paris".

Într-o impresie imediată, Parisul se arată „sub formă de lumini în întunerec care se multiplică mereu, fără totuși a face impresia de ceva nemaivăzut". Gara de Est i se pare sobră, fără o monumentalitate deosebită. Mai atent este scriitorul acum la amănunte privind probleme personale, imediate, de deplasare și de cazare: hamalul îl înșală, îi cere 20 de franci în loc de 2, la fel și hotelierul, dându-i camera cea mai scumpă.

Vizita de a doua zi consemnează sumar obiectivele turistice vizitate și locurile văzute, fără descrieri și conotații de natură istorică sau estetică: „Primul drum pe Rue des Écoles: intrarea în Sorbona. Apoi înapoi în Bd. St. Michel pe jos înainte până în Rue de Rivoli. Vedem mai bine Nôtre-Dame, și Palatul de Justiție, și Prefectura Poliției, și Place du Châtelet cu cele două teatre fața-n față, și monumentul Victoriilor.".

Se poate presupune, de aici, că notele de călătorie din memorialul „**Metropole**" au la bază, într-o redactare ulterioară, însemnările din „**Jurnal**", dar și o documentare livrescă și, mai ales, reconstituirea, din amintire, a impresiilor multiple generate de vizita la Paris.

Sugestii de răspunsuri la exerciţii din manual

Ex. 2/ p. 165. Citeşte portretul colectiv al românilor din tren şi identifică trăsătura pe care o înregistrează autorul jurnalului. Compară acest portret cu portretele românilor din memorialul de călătorie „**Metropole**", urmărind: amploarea descrierii, detaliile, trăsăturile fizice sau morale.

În primul text, redactat ulterior călătoriei din 1927 la Paris, Liviu Rebreanu, revenit la masa de lucru, îşi valorifică resursele de scriitor, comunicând, pentru un potenţial cititor, impresiile sale, cu scop informativ şi estetic. De aceea, însemnările au un mai pronunţat caracter epic, la începutul călătoriei, în tren, scriitorul conturând două tipuri de portrete subsecvente, cel individual ilustrându-l pe cel colectiv. Portretul colectiv este al românilor atraşi de fascinaţia marii metropole a lumii civilizate, celălalt particularizează cazul unui român, taciturn, puţin informat, care pleacă să se îmbogăţească în capitala Franţei.

Al doilea text, primul de fapt în redactare cronologică, un fragment de jurnal intim, reduce la minimum detaliile exterioare, doar amintindu-i pe românii din acelaşi vagon. Într-un astfel de text, cel care scrie se adresează sieşi, fiind interesat de propriile întâmplări, detaliile fiind lăsate în seama memoriei, care, la o adică, se poate uşor resuscita, umplând cu detalii cadrul general conturat în însemnarea de bază. (***H.S.***)

ADDENDA

Eugen Simion, 2005

„Jurnalul intim al prozatorului Liviu Rebreanu, început la 32 de ani (1927) şi ţinut până la moarte (1944), este gândit ca un exerciţiu de autocunoaştere şi deloc ca roman involuntar. [...] Trebuie să spun că scriitorul pătrunde, totuşi, rar în lumea interioară. Însemnările privesc, mai ales, relaţiile sociale ale autorului şi viaţa de familie. Problemele conştiinţei şi ale creaţiei sunt lăsate deoparte. [...] Rebreanu merge, în misie oficială, la Berlin (1928), Oslo, Londra, Paris, ajunge în 1929 la Madrid, apoi din nou la Paris. În 1931 face un turneu de conferinţe prin ţară, în 1942 călătoreşte în Germania, Austria, Italia şi Suedia. Notele sunt telegrafice, inesenţiale pentru spirit şi nici pentru omul care a scris câteva cărţi majore. Un Maiorescu dezabuzat, un stil schematic la culme, cu amănunte derizorii."

Manualul ART

NICOLAE MANOLESCU

Marea ca factor spiritual

NICOLAE MANOLESCU (n. 1939). Renumit critic, eseist şi istoric literar, prezenţa cea mai activă în câmpul criticii literare din ultimii patruzeci de ani, susţinător şi mentor al generaţiilor de scriitori care s-au succedat în acest tensionat interval din istoria literaturii române. Critic literar de serviciu, critic perpetuu, mai întâi, din 1962, la „**Contemporanul**", apoi la „**România literară**", Nicolae Manolescu înregistrează evoluţia fenomenului literar românesc cu toate experienţele sale, de la „generaţia '60", a lui Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Ana Blandiana, Adrian Păunescu, Ioan Alexandru, până la optzecişti şi postmodernişti, generaţia lui Mircea Cărtărescu şi a numerosului grup de scriitori formaţi la Cenaclul de Luni de la Universitatea din Bucureşti. Volume semnificative de critică şi de istorie literară sunt „**Lecturi infidele**" (1966), „**Metamorfozele poeziei**" (1968), „**Teme**", 1-7 (1971-1988), „**Sadoveanu – Utopia cărţii**" (1976), „**Arca lui Noe**", I-III (1980-1983), „**Istoria critică a literaturii române**" (1990), „**Poeţi romantici**" (1999), „**Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu**", I-III (2001).

În eseul „**Marea ca factor spiritual**", apărut în volumul „**O uşă abia întredeschisă**" („**Teme**", 6), cu titlu caracterizat „cam pretenţios" chiar de autor, se încearcă abordarea mării nu sub aspect geografic, nici ca temă literară, ci din perspectivă biografică, de formare proprie, ca

factor spiritual cum s-ar spune, o analiză a influenţei mării asupra formării spirituale a viitorului critic literar.

Textul explică o experienţă personală de lectură, apropierea treptată, destul de îndelungată, a criticului de înţelegerea în profunzime a temei mării în literatură. Ca student, întâlnirea cu o capodoperă, **„Omul şi Marea"**, de Ernest Hemingway, nu-i comunică mare lucru: „Nuvela mi-a plăcut şi nu mi-a plăcut". Nici filmul realizat după această nuvelă, cu actorul Spencer Tracy în distribuţie, nu adaugă noi elemente de interpretare. Pe cale livrescă, autorul ştie că Hemingway e „foarte modern", că **„Omul şi Marea"** i-a adus scriitorului american Premiul Nobel, dar înţelegerea profundă nu se împlinea. La vremea aceea, lui Nicolae Manolescu i se părea că nuvela **„Zăpezile de pe Kilimanjaro"** e „o culme a artei narative, pe cât de simplă, pe atât de emoţionantă". Explicaţia acestei ierarhizări vine mai târziu, după ce îşi dă seama că de vină era lipsa unor repere de lectură adecvate, la timpul acela, înţelegerii unei simbolistici profunde puse în scenariu epic de nuvela lui Hemingway: „Nu eram – îmi place să cred – un cititor chiar atât de naiv, încât să caut în proză doar partea de aventură, dar probabil că lipsa completă de dinamism exterior din aventurile marine ale pescarului lui Hemingway a jucat un oarecare rol, mai mult inconştient, în nemulţumirea mea. Aventura eroului hemingwayan se petrecea în alt plan decât acela la care mă aşteptam eu, se petrecea într-un plan spiritual profund, şi avea un sens care îmi scăpa în cea mai mare parte.". Revelaţia se produce mult mai târziu: „Am recitit «**Bătrânul şi Marea**» după vreo douăzeci de ani, stimulat de «**Moby Dick**», celebrul roman al lui Melville. Şi mi s-a părut o nuvelă extraordinară.".

Experienţa îndelungată de lectură îi produce criticului literar distincţii revelatoare în clasificarea şi ierarhizarea operelor literare. „Marea a produs, spune Nicolae Manolescu, două feluri de literatură, diferite ca importanţă şi chiar ca natură." Literatura ce ar putea fi numită, cu oarecare condescendenţă, exotică, cea de călătorii pe mare, cu piraţi şi submarine, ce a încântat atâţia copii, se situează „pe o treaptă estetică inferioară". Criticul însuşi a încercat în adolescenţă să-l imite pe Jules Verne, folosind, pentru scrierea unor povestiri în stilul scriitorului francez, un atlas geografic şi un dicţionar de împrumut, ca să poată identifica terminologia şi reperele spaţiale necesare plasării acţiunii pe diferite mări ale lumii. Marea însăşi este, într-o astfel de percepţie, cu măsurători pe hartă şi observarea stelelor din grădina casei, o reprezentare livrescă, „o pură realitate lingvistică".

Literatura mării are, după îndelungata reflecţie şi experienţă literară a criticului, şi altă înfăţişare, alt sistem axiologic de receptare critică. Simbolistica ei profundă, revelată după lecturi din Melville şi Hemingway, întăreşte convingerea criticului „că, pe treapta de sus, dincolo de exotismul superficial, marea apare în literatură ca unul dintre cele mai uriaşe şi profunde simboluri ale extra-umanului.". Marea, ca realitate a naturii, are aceste două funcţii: „îndrumă imaginaţia spre exterior şi spre acţiune", generând „operele aventurilor exotice", dar, prin simbolistica ei profundă, oferă şi şansa transfigurării, prin câteva capodopere, a spiritului neliniştit al omului, a neobositei sale aventuri spirituale. În încheierea eseului, Nicolae Manolescu, după acest periplu spiritual, defineşte el însuşi marea ca „tot ce omul întâlneşte mai deosebit de el însuşi în natura înconjurătoare, termenul celui mai deplin contrast, alteritatea desăvârşită". (***Gh.S.***)

Sugestii de răspunsuri la exerciţii din manual

Ex. 2/ p. 170. Precizează ce căuta cititorul naiv în nuvela **„Bătrânul şi Marea"** şi ce a găsit cititorul matur în aceeaşi nuvelă.

Pentru cititorul încă naiv, aventurile pe mare sunt spectaculoase, pline de dinamism, de întâmplări neaşteptate, de mister, în timp ce pentru lectorul avizat, marea are sensuri mult mai adânci, semnifică un tărâm al necuprinsului, al ilimitatului, al naturii nestăpânite încă de om. Confruntarea dintre om şi elementul necunoscut, copleşitor în monumentalitatea lui, este expresia celei mai grandioase aventuri spirituale a omului. „Marea şi peştele colosal, spune criticul referindu-se la două

mari capodopere, „**Moby Dick**" şi „**Bătrânul şi Marea**", sunt simboluri ale celui mai străin şi mai cutremurător element din câte i-au fost date omului să cunoască." (*H.S.*)

ADDENDA

Mircea Martin, 2000

„M.(anolescu) e în stare să inculce frazelor sale cele mai subtile nuanţe fără a cădea în obscuritate sau, mai grav, în preţiozitate. Trecute prin mintea şi prin mâna lui care scrie, cele mai complicate lucruri se clarifică fără să se simplifice, recâştigând un *firesc* care este al vieţii înseşi, dacă nu cumva al literaturii adevărate. Comentariul criticului are plasticitate, adică putere de a vorbi ochilor minţii. Capacitatea lui de invenţie nu e, adesea, mai mică decât a textelor comentate. Literatura îi este, de fapt, consubstanţială. Naturaleţea extremă, admirabilă, a acestei critici vine probabil din aceea că autorul ei ştie întotdeauna în ce măsură să fie călăuzit de obiectul său. Această adecvare esenţială e indispensabilă şi, în acelaşi timp, imprescriptibilă. Elaborat sau spontan, maleabil sau încăpăţânat, obsedat sau disponibil, criticul simte *când* şi *cât* trebuie să fie. Descoperă, de fiecare dată, măsura oportună. Este ceea ce cred că dă nu numai actualitate, dar şi perenitate scrisului său."

Manualul CORINT 1

OCTAVIAN PALER

Deşertul pentru totdeauna

OCTAVIAN PALER (1926). Poet, prozator, eseist şi memorialist. S-a născut în comuna Lisa, judeţul Braşov. Studii la Liceul „Spiru Haret" din Bucureşti, cu bacalaureatul susţinut la Sibiu în anul 1945. Simultan, în perioada 1945-1949 urmează Facultatea de Filozofie şi Facultatea de Drept de la Universitatea din Bucureşti. După absolvire, se angajează la Radiodifuziune, deşi fusese propus de Tudor Vianu să fie asistent la catedra de estetică, apoi este corespondent Agerpres. Este director la Televiziune între anii 1968–1970, apoi redactor-şef la „**România liberă**" între anii 1970–1983. În 1983 este demis din motive politice din funcţiile ocupate, pensionându-se. Debutează în anul 1958, cu versuri, în revista „**Luceafărul**", apoi editorial în 1970, cu volumul de poezii „**Umbra cuvintelor**".

Publică memoriale de călătorie, pregnant eseistice, „**Drumuri prin memorie.** Egipt–Grecia" (1972), „**Drumuri prin memorie.** Italia." (1974), „**Caminante**. Jurnal (şi contrajurnal mexican)" (1980), apoi eseuri pe teme de mitologie antică, în „**Mitologii subiective**" (1975), eseuri filozofice, „**Apărarea lui Galilei**" (1978; versiune nouă, 1997), „**Scrisori imaginare**" (1979), „**Polemici cordiale**" (1983), „**Viaţa ca o coridă**" (1987), romanele „**Viaţa pe un peron**" (1981) şi „ **Un om norocos**" (1984). După 1989 publică volumele „**Don Quijote în Est**" (1993), „**Vremea întrebărilor.** Cronică morală a unui timp plictisit de morală" (1995), „**Aventuri solitare**. Două jurnale şi un contrajurnal" (1996), „**Deşertul pentru totdeauna**" (2001), în care se remarcă prin calitatea analizelor şi prin atitudinea civică şi morală. A primit Premiul Uniunii Scriitorilor în 1972 şi 1980, precum şi Premiul Academiei în 1978.

„**Deşertul pentru totdeauna**" face parte din acele cărţi de confesiuni şi de reflecţii existenţiale care cumulează o întreagă experienţă de viaţă. Ajuns la vârsta senectuţii, împlinit ca scriitor, dar dezamăgit ca fiinţă civică şi morală, marcat, în plus, de precaritatea sănătăţii, de un infarct, Octavian Paler supune calea întregii sale vieţi unei retrospecţii lucide şi critice, plină, în acelaşi timp, de numeroase învăţăminte şi întâmplări cu tâlc. Desprinderea de satul natal, prin plecarea la şcoli mai înalte, e o temă cvasigenerală în literatura română, ilustrată, în diverse maniere estetice de la Ion Creangă la Marin Preda. Mai mult cu scepticism decât cu ironie, cu înţelepciunea celui care a trecut prin multe, Octavian Paler pune în scenă epică propriul destin, fără exuberanţe sau înduioşări, pe un ton constatativ, făcând echivalări de perspective pe un ton detaşat, ca un studiu de caz la o lecţie de filozofie a vieţii.

Premisele uneia dintre soluții, cea mai firească, înscrisă în ordinea naturală a lucrurilor, aceea de a rămâne în satul natal, sunt de o simplitate dezarmantă. El este băiat, iar „băieții reprezentau, potrivit tradiției, temeiul unei familii". Între altele, erau garanția că în curtea părintească „nu va crește iarbă", consecință simbolică în satul românesc, inclusiv în Lisa, a „unui destin sfârșit", a paraginei unei gospodării și a unei familii. De aceea, singurul argument al mamei adus neînduplecatului tată în 1937, același an în care și Niculae Moromete pleca la școli îndepărtate, era această frază, ca o ghilotină a destinului: „Vrei să crească iarbă în curtea noastră?" Numai speranța, iluzorie de altfel, că fiul va reveni în satul natal, Lisa, în odăjdii strălucitoare de preot o înduplecă pe grijulia mamă să accepte o despărțire provizorie.

Cât despre personajul principal, care nu voia să plece din sat, dar nici nu îndrăznea să-și mărturisească împotrivirea, acesta nu-și face mari griji pentru ce se va întâmpla în toamnă, primejdia era îndepărtată, și nu se arăta „din cale-afară de tulburat". E aici o trăsătură statornică a firii, dezvăluită de Octavian Paler, de a reacționa cu întârziere la factorii de pericol, convins că „o întâmplare providențială" îl va salva până la urmă. Mima totuși că se pregătește pentru examen, dar prefera să pască în continuare vacile pe pajiște, până când, către sfârșitul lunii august, se anunță plecarea iminentă la București. Ca Nică al lui Creangă, personaj destinat și el înstrăinării de satul natal, imaginează diverse tertipuri pentru a evita evenimentul nedorit, care mai de care mai năstrușnice sau mai absurde: să-și taie un deget, pentru a fi dus chiar în perioada examenului la spital, să fugă de acasă în dimineața fatală, să se ascundă în pădure.

Soluția aleasă este de-a dreptul ilară și constituie, de fapt, punctul culminant al întâmplării. Din ajunul plecării, băiatul își pune la îndemână chibrituri, amnar, iască și îndeosebi o pereche de bocanci noi, „grei, solizi, negri", cumpărați special de tată, ca fiul să-i poarte în lumea nouă a Bucureștilor. Bocancii, incomozi și grei, constituie cauza nereușitei întregului plan de evadare pus la cale de viitorul școlar. Obișnuit numai cu opinci până atunci, el se împiedică în bocancii grei în clipa când vrea să escaladeze gardul din capătul grădinii și să fugă. Faptul neobișnuit a fost că, din vârful gardului, „între două destine", cum zice scriitorul, părintele îi propune un târg neașteptat și, în bună măsură, neînțeles în întregul lui niciodată: să accepte 44 de lei, numai să plece la școală. Număr al destinului, „44", se poate zice, de neînțeles în sensurile lui ezoterice (o ghicitoare îi va prezice că va trăi 44 de ani). Surprinzător este că tânărul, care nu avusese niciodată atâția bani, altfel meditativ, întârziind deciziile, s-a hotărât în câteva clipe. A încheiat „tranzacția", pactul faustic. (*Gh.S.*)

Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual

Ex. 2/ p. 38. Citind cu atenție textul, realizați un profil psihologic și temperamental al copilului care nu vrea să se lase dus de pe Calea Secii. Felul său reflexiv de a gândi, chiar dubitativ, este, în opinia voastră, caracteristic pentru cel născut la țară?

Copilul are același profil psihologic cu Nică a lui Ștefan al Petrei din „**Amintiri din copilărie**", dându-se dus de acasă cu mare greutate. În fond, în subconștient, casa devine un adevărat *centrum mundi*, un loc în care se conjugă forțele cosmice pentru a asigura fericirea celui protejat de acest spațiu. Copilul are, aici, și o fire rebelă, care nu se manifestă decât atunci când extrema necesitate o cere. Poate că eroul nu reușește să evadeze, să scape de primejdie, pentru că este situat sub semnul „Racului", ceea ce îl determină, cum se spune, să facă un pas înainte și doi înapoi.

Felul său reflexiv de a înțelege lucrurile lumii exprimă o trăsătură a gândirii țărănești, a țăranului care, înțelegând rosturile profunde ale lumii, începe să-și pună întrebări și să caute răspunsuri. Într-un fel, țăranul, obișnuit cu spațiul întins, deschis către nemărginire, devine un filozof al naturii, un receptacul al evenimentelor ascunse ale lumii. (*H.S.*)

ADDENDA

Nicolae Oprea, 2000

„Retrospectiv, toată creația lui P.(aler) este un jurnal perpetuu, în oglinda căruia se reflectă personalitatea scriitorului, nu spre a se admira narcisiac, ci spre a se cunoaște pe sine în profunzime. [...] Literatura lui P. e generată de combinația benefică a pathosului cu ethosul pe fondul unor trăiri tensionate de predispoziții aparent ireconciliabile. Proza sa eseistică este productul simbiozei dintre lirism și narativitate, confesiune și speculație, pasiune și rațiune. Sinceritatea provocatoare și atitudinea radicală, decurgând din rectitudinea morală, determină sensul unei creații fascinatoare și profunde."

Manualul ROSETTI

ORSON SCOTT CARD

Jocul lui Ender

Orson Scott Card este un scriitor de anticipație care scrie în 1977 nuvela **„Jocul lui Ender"**, transformată în roman în 1985, urmată de **„Vorbitor în numele morților"** (1986, apreciat cu premiile Nebula și Hugo) și de **„Xenocid"**. Dacă în **„Jocul lui Ender"** un tânăr este antrenat ca strateg militar pentru a distruge o civilizație de insecte care invadaseră Pământul, în **„Vorbitor în numele morților"** acțiunea este plasată trei milenii mai târziu, când Ender, mereu tânăr și rătăcitor printre stele, după ce își terminase jocul, descoperă o nouă planetă, Lusitania, unde are șansa de a-și răscumpăra vina de a fi distrus singura specie inteligentă din Cosmos întâlnită de pământeni. Dar neînțelegerile dintre coloniști și băștinași sunt ireconciliabile, ceea ce prefigurează mari conflicte, la scară galactică. În **„Xenocid"**, Descolado este un virus care-i decimează pe pământenii de pe Lusitania, folosit ca agent de reproducere pentru purceluși. O flotă pornește spre Lusitania, pentru a-i distruge pe purceluși, dar dispare pe drum.

Lumea lui Ender este dominată de personalități ca Mazer Rackham, câștigătorul ultimului război cu insectele, iar personajul principal are aceeași soartă: el trebuie să învingă, pentru că altfel, odată cu pierderea războiului, întreaga umanitate ar dispărea. El devine **„the first leader"**, conducătorul întregii omeniri disperate de invazia unei specii de insecte cu care nu se poate comunica. Lumea viitorului a păstrat instinctul ucigaș: „Primul lucru pe care l-am învățat a fost să ucidem". Lipsa acestui instinct ar fi determinat însăși moartea umanității și alții ar fi devenit stăpânitorii Pământului.

Lipsa de comunicare cu aceste insecte este cauza războiului din **„Jocul lui Ender"**: poate că ele au considerat că emisiunile de televiziune sunt prea violente, poate că ființele umane nu li se par prea inteligente, poate că folosesc alte sisteme de comunicare, spre exemplu telepatia, dar nu reușesc să ia legătura cu oamenii. Diferențele semiotice dintre diversele rase de locuitori ai Cosmosului pot fi o barieră majoră în instaurarea comunicării, la fel ca diferența dintre delfini și oamenii de știință care îi observă. Lipsa de comunicare este o cauză esențială, o lume putând fi cunoscută după istoria avută: „– Dacă cel din fața ta nu-ți poate spune istoria lui, niciodată nu poți fi sigur că nu-ncearcă să te omoare.". Ideea de a ceda a pământenilor este, de asemenea, superfluă: insectele sunt extrem de stranii sau au o religie bizară. Sau poate că inteligențele pământene nu sunt considerate ca atare de către străini.

Imperativă este, în această situație, lupta pentru supraviețuire: se presupune că rasele incongruente nu pot comunica decât de pe poziții de forță. Omul de Neanderthal a fost înlocuit de o rasă mai puternică, de Omul de Cro-Magnon, poate că *Homo sapiens sapiens* va fi înlocuit de *Homo cosmicus*, cu o durată de viață mai mare, iar oamenii maladivi vor fi înlocuiți de oamenii mutanți energetici, fără moarte, într-un reflex al vremurilor arhaice, primordiale, cum anticipa, sub aspect literar, Mircea Eliade în nuvela fantastică **„Tinerețe fără de tinerețe"**. Natura nu acceptă o specie lipsită de gena supraviețuirii, lucru constatat de altfel în vremurile

moderne, în care omul, respectând parcă precepte maniheiste, este sortit unei Apocalipse tehnice, scurtându-şi viaţa şi şansele de supravieţuire ca entitate: „Indivizii pot fi convinşi să se autosacrifice, însă niciodată o rasă ca un întreg nu poate hotărî să-şi înceteze existenţa. Deci dacă putem, vom ucide gândacii până la ultimul, iar ei, dacă pot, vor face la fel.".

Lupta devine iraţională, pentru că nu este găsit motivul acestei confruntări: de fapt, personajele sunt supuse unei evoluţii nebuloase, Ender, după ce câştigă războiul, fiind sortit acestei blamări, anatemei de a fi distrus o rasă întreagă, inteligentă, singura de altfel întâlnită în vastul multivers, rasele străvechi fiind cufundate în tăcere sau retrase în alte zone, dincolo de barierele restrictive ale spaţiului şi timpului. Lupta cu insectele devine o încercare transcendentă, o provocare venită din partea neantului, a necuprinsului ce se cere revelat sau care, în felul acesta, îşi păstrează nota de mister.

„Jocul lui Ender" este o luptă cu legile stocastice ale universului din care pământenii fac parte, similară cu lupta împotriva unui vulcan gata să erupă sau contra unui cutremur pe punctul de a se produce, fiind, de aceea, o luptă a civilizaţiei umane cu eternitatea, cu infinitele fire de nisip ale universului. (***H.S.***)

Sugestii de răspunsuri la exerciţii din manual

Ex. 2/ p. 133. Faceţi rezumatul romanului, precizând momentele subiectului.

„Jocul lui Ender" este povestea unor copii suprainteligenţi, deveniţi peste noapte strategi militari, cum este cazul lui Ender (**„Terminatorul"**), sau politici, în cazul lui Valentine, care scria, sub pseudonimul Demostene, pe reţeaua de comunicare globală, şi al lui Locke, Peter Wiggin. Ender este un Terţ, un al treilea copil într-o căsătorie, lucru nepermis pe un Pământ supraaglomerat, singura explicaţie pentru existenţa lui fiind faptul că este prezumtivul luptător împotriva unei rase de gândaci care invadaseră de două ori Sistemul Solar. El e supus unor probe iniţiatice, după ce a fost desprins de monitorul de aptitudini, printre care şi aceea de a scăpa de o bandă de copii conduşi de Stilson. Stilson e atacat de Ender şi omorât, involuntar desigur, pentru ca acest act de violenţă să nu se repete. Pentru colonelul Graff, acesta e testul decisiv care îl face să-l accepte pe Ender într-o staţie de antrenament, cu un program dur, situată în spaţiul extraatmosferic. Pentru a deveni cel mai bun, Ender trebuie izolat de ceilalţi; acest fapt constituie o probă de luptă, băiatul superinteligent rupând, chiar în condiţii de imponderabilitate, mâna unuia din oponenţi. Avansarea lui este extrem de rapidă; pe drumul ascensiunii dobândeşte şi practică o serie de tactici de a se impune în faţa celorlalţi, folosind, de pildă, acuzaţia că Bernard, un rival, ar simţi atracţie pentru elevii de acelaşi sex sau faptul că Bonzo, un comandant al armatei Salamandrei, făcuse o greşeală, putând fi „congelat" (trimis pe Pământ), pentru că nu-i respecta programul liber. Ender dezvoltă, în sala de antrenament, tehnici deosebite de luptă, devenind comandantul armatei Dragonilor. Rând pe rând, armatele în care fusese, ale Salamandrei, ale Şobolanilor, chiar ale Petrei, sunt învinse în bătăliile din ce în ce mai dese programate de colonelul Graff, comandantul Şcolii de Luptă. Nici secvenţele mai dure de luptă, cum este uciderea, accidentală, la duş, a lui Bonzo, invidios că Ender este mereu în centrul atenţiei, nu fac parte decât din acelaşi „joc al lui Ender". În cele din urmă, lui Ender i se acordă trei luni de vacanţă pe Pământ, moment în care sora lui, Valentine, îl convinge, pentru a-i diminua depresia cauzată de aceste succese repetate, că el are de ce apăra Pământul. După această vacanţă, este trimis pe Eros, centrul operaţiunilor militare ale Flotei Internaţionale, unde se antrenează chiar cu Mazer Rackham, singurul care câştigase o bătălie împotriva insectelor. Secretul acestor entităţi este că sunt conduse telepatic de o regină: uciderea acesteia ar echivala cu uciderea semenilor coordonaţi de acest creier central. Alături de Ender se află alţi câţiva buni prieteni ai săi, de pe Staţia de Luptă, Salaam, Alai, Bean, piticul, Petra şi Dink, Tom Nebunu', Shen, Supă Fierbinte, Molo Muscă. Mazer Rackham, scăpat de moarte printr-o călătorie relativistă, care îl propulsează în viitor şaptezeci de ani, îl învaţă că nu există prieteni, ci doar inamici. Jocul lui Ender şi al celorlalţi copii continuă pe calculator: Ender nu bănuieşte nici un moment că ei conduc nave stelare adevărate, ca strategi, prin intermediul **ansiblului**, un aparat de transmisie instantanee a informaţiei către voluntarii de pe nave, dispuşi să moară pentru a salva Pământul. Ultima fază a bătăliei îl transformă pe Ender într-un erou,

lucru pe care îl află abia după victorie: învăţat să nu lase în urmă supravieţuitori, el distruge planeta-mamă a insectelor cu toate reginele de pe ea, folosind o bombă extraordinară, **Doctoraşul**, o superbombă, distrugătoare, prin contaminare, a întregii materii: „Acum totul se bizuia pe şansa ca una dintre ele să supravieţuiască până să poată declanşa **Doctoraşul**... Dar apoi, suprafaţa planetei care acum acoperea jumătate din ecranul simulatorului începu să fiarbă; urmă o erupţie, azvârlind bucăţi de materie spre navete. Ender încercă să-şi imagineze ce se petrecea în interiorul planetei... În trei secunde, întreaga planetă explodă, deveni o sferă de pulbere strălucitoare, azvârlită spre exterior... Sfera planetei explodate se dilată mai repede decât puteau fugi navele duşmane. Şi purta acum cu ea **Doctoraşul**, care crescuse, câmpul spulberând totul în cale, transformând navele în puncte luminoase şi gonind mai departe." În acelaşi timp rămâne regretul că a distrus o întreagă rasă, fără a afla de ce aceasta alesese războiul în locul păcii. Colonelul Graff e absolvit de vina de a-l fi antrenat pe Ender chiar prin metode ce însemnau moartea altor copii.

Pe Pământ, Locke, fratele lui Ender, cu pseudonimul Peter Wiggin, devine un nou **Hegemon**, amorsând un război care urma să aibă loc între Tratatul de la Varşovia şi Ligă, iar Demostene, sora lui Ender, pleacă într-o altă călătorie pe una din navele construite cu ajutorul tehnologiei insectelor, chiar pe planeta acestora. Ender scapă astfel de tirania fratelui său, care îşi domină latura negativă, manifestată în copilărie prin uciderea veveriţelor. Demostene, de fapt Valentine, sora lui Ender, filozoful care se impusese pe **intercom**, scrie, incognito, cartea istoriei războaielor gândacilor şi a ultimelor zile de viaţă ale lui Peter. Ender află că, de fapt, întregul război fusese cauzat de o neînţelegere: insectele comunicau prin gânduri şi nu credeau că oamenii sunt fiinţe inteligente, detectând acest lucru prea târziu. Hotărâseră, de atunci, să nu mai atace Pământul, ultima luptă fiind doar de autoapărare. Pentru Ender, regina, moartă acum, construise un loc din visele sale virtuale de pe computerul Staţiei de Luptă, lăsând în urmă chiar material genetic, pe care Ender urma să îl plaseze pe o planetă favorabilă vieţii. Regina, selecţionată genetic şi psihologic de ultima regină, moartă acum, urma să elimine orice duşmănie faţă de rasa pământeană. Cartea trimisă de Valentine pe calea ansiblului este **„Vorbitor în numele morţilor"**, arătând cauza adevărată a războiului, aceea că gândacii nu consideraseră că oamenii, fără abilitatea de a comunica telepatic, ar fi inteligenţi. Valentine şi Ender, acesta ajuns pe rând amiral şi guvernator al planetei părăsite, se refugiază pe una din navele interstelare, călătorind în viitor pentru a răspândi mesajul despre exterminarea unei întregi rase, pe care el o realizase.

Ex. 3/ p. 132. Puneţi în relaţie vârsta lui Ender cu gravitatea întrebărilor pe care şi le pune.

Orice specie se bazează pe instinctul de „supravieţuire", de optimizare a condiţiei general-umane, lucru ce nu se realizează prin violenţă decât în caz de extremă necesitate. Întregul război desfăşurat între pământeni şi insectele invadatoare se explică prin incapacitatea de comunicare a acestora. Ender, din familia Wiggin, este o fiinţă modelată genetic, „in vitro", cu trăsături de inteligenţă şi biologice sporite, un geniu care dispune de resursele necesare pentru a trece peste dificultăţile războiului cu rasa invadatoare. Fiinţele imortale, cum se dovedeşte a fi şi Ender, prin fuga sa prelungită, aproape de viteza luminii, cu o inteligenţă neinstinctuală, găsesc întotdeauna căile prin care lupta se poate duce în mod direct, cu efecte sporite. Faptul că Ender este un geniu e demonstrat prin gravitatea întrebărilor puse la o vârstă destul de fragedă. El gândeşte, în mod straniu, mai bine decât adulţii. De altfel, adulţii, supuşi determinismului existenţial, nu gândesc întotdeauna excepţional. Provocarea reprezentată de Ender este de a fi antrenat să gândească mai bine decât strategii militari învechiţi, care cauzaseră înfrângerea devastatoare a rasei umane, dar şi mai bine decât fiinţele extraterestre invadatoare.

Ex. 7/ p. 132. Alegeţi dintre motivele invaziei gândacilor enumerate de colonelul Graff pe cel care vi se pare cel mai plauzibil.

Colonelul Graff, militar a cărui singură vocaţie este războiul, vorbeşte de incapacitatea de comunicare a celor două rase: „Am folosit toate mijloacele de comunicare pe care ni le-am putut imagina, dar n-au nici măcar echipamentele cu care să-şi dea seama că le transmitem semnale. Şi poate că ei au încercat să gândească spre noi şi nu înţeleg de ce nu le răspundem.

– Deci întregul război se datorează imposibilităţii de comunicare între două rase.

– Dacă cel din fața ta nu-ți poate spune istoria lui, niciodată nu poți fi sigur că nu-ncearcă să te omoare."

De fapt, regina își dă seama prea târziu care e cauza distrugerii planetei de către **Doctoraș**: „Nu ne-au iertat", gândise ea. „Vom muri cu siguranță."

Ex. 6/ p. 133. Identificați trăsăturile eroului relevate treptat în sala de antrenament și în relațiile cu ceilalți copii.

Ender este un personaj simbolic, un copil devenit militar și strateg peste noapte, la o vârstă de numai 12-13 ani, antrenat să fie nemilos față de dușmani. Această trăsătură îl determină să învingă în lupta împotriva insectelor, pentru că adulții nu pot desfășura astfel de strategii sângeroase. Totuși, el este scuzabil, pentru că dispariția lui Stilson și cea a lui Bonzo nu înseamnă pieirea întregii specii umane, amenințate, așa cum se credea, de prezența insectelor: aceste „dispariții" ajută la formarea instinctelor „criminale" ale lui Ender. Acesta este, cum se și spune, o unealtă în mâinile militarilor, de genul colonelului Graff, al maiorului Anderson sau al generalului Pace. Supraviețuirea este cel mai important instinct al oamenilor, mai puternic chiar decât sentimentul erotic.

Ex. 9/ p. 133. Deduceți care este importanța comunicării în contactul dintre oameni, popoare, culturi, civilizații.

Comunicarea între oameni este esențială, pentru că asigură dezvoltarea și armonia socială. Din nefericire, nu se realizează totdeauna cu eficiență, căci altfel s-ar observa modificări în bine ale climatului antropic: starea generală de sănătate ar fi mai bună, oamenii ar iniția mai puține războaie, s-ar limita efectele sărăciei și subdezvoltării. De cele mai multe ori, contactul dintre civilizații și culturi diferite duce la război și la exterminarea unei rase, cum s-a întâmplat cu triburile de indieni, omorâți de generalii armatei americane, sau cu negrii din Africa, transformați în sclavi. Nici comunicarea dintre popoare nu se află într-o situație mai bună: există foarte multe războaie determinate de incapacitatea de a comunica eficient pentru rezolvarea conflictelor.

Ex. 9/ p. 135. Găsiți trei argumente pentru a justifica de ce romanul **„Jocul lui Ender"** depășește nivelul literaturii de consum.

„Jocul lui Ender" este o **parabolă a supraviețuirii**, care pune o problemă gravă: merită o rasă, cea umană, să supraviețuiască, în detrimentul altei rase? În lipsa unei autorități situate dincolo de lume, oricare dintre rase încearcă să supraviețuiască. O altă problemă este a mijloacelor prin care se antrenează strategul și luptătorul perfect, capabil să supraviețuiască unei confruntări cu rasa adversă. De aceea, **„Jocul lui Ender"** este mai curând un demers filozofic pe tema supraviețuirii și a „bunului sălbatic", în speță omul, care moare, de cele mai multe ori, din prostie curată sau din imbecilitate, devenind un „pierzător" (**loser**), un ratat.

Ex. 10/ p. 135. Precizați specia literaturii de consum pe care o preferați ca lectură; justificați-vă preferința.

Calificarea întregii literaturi SF sau a celei polițiste în categoria literaturii de frontieră sau de consum este arbitrară, uneori subiectivă, pentru că, de pildă, Edgar Allan Poe sau Umberto Eco aparțin marii literaturi, chiar dacă unul este romantic, iar celălalt este inspirat de „teoria conspirației". Formularea exactă ar fi de „literatură a timpurilor ce vor veni", previziunile scriitorilor de science-fiction devenind treptat realitate. Ideea că literatura de anticipație nu este valoroasă, că aparține cărților care se citesc pentru un simplu divertisment, cartea fiind apoi uitată pe o bancă dintr-o gară, aparține Utopiei Moderne, după care lumea este o insulă în care niciodată nu se schimbă nimic, iar generațiile se succed sănătoase până la bătrânețe, fiind înlocuite de altele la fel de sănătoase. Sau, mai curând, este o aplicare a ideilor **„Republicii"** lui Platon sau a **„Utopiei"** lui Thomas Morus, a monadelor leibniziene, după care lumea este un paradis irepetabil, locul de nicăieri sau singurul unde se mai întâmplă încă ceva. Literatura de anticipație oferă calea lumii de mâine, „necioplite", „neidolatrizate" „după chipul și asemănarea" omului zilelor de astăzi.

Scrierile de anticipaţie, pe nedrept considerate o Cenuşăreasă a literaturii, se manifestă, dincolo de exagerările tehniciste, printr-un **realism fantastic** ce poate fi considerat la fel de valoros ca literatura trecutului, ele împlinind funcţia de **generatoare de viitor**. Anticipaţia îndeplineşte un rol important, de prospectare a vremurilor viitoare, de transformare a educaţiei; după cum spunea E. Faure (1974), „pentru prima dată în istorie, educaţia îşi propune în mod conştient să pregătească oamenii pentru tipurile de societate care încă nu există", iar Alvin Toffler afirma că educaţia trebuie să se desprindă de metehnele mecaniciste ale trecutului, să se îndrepte spre viitorul în care „maşinile se vor ocupa de fluxul materialelor fizice, iar oamenii, de fluxul informaţiilor şi de cugetare". Literatura fantastică suplineşte tocmai acest rol, de schimbare a lumii, de „dirijare a viitorului", procese inconsecvente în ceea ce priveşte condiţia umană, cu o durată de viaţă prea scurtă şi prea fragilă pentru potenţialităţile fiinţei biologice şi sociale. În timp ce literatura istorică reface faţa trecută a lumii, iar romanele contemporane se constituie într-un veritabil document, într-o „cronică" a lumii „moderne", literatura de anticipaţie prevede, cu o mai mică sau mai mare aproximaţie, faţa viitoare a lumii, putându-se constitui într-un propulsor al timpurilor ce vor veni. De la călătoriile provinciale cu diligenţa, din Far West, de la târgurile provinciale ale secolelor trecute, se poate avansa la călătoria cu nava cosmică, de cele mai diverse tipuri, la vremuri în care doamnele Bovary ale viitorului vor coexista cu mutanţi şi cu roboţi.

Dacă temele literaturii realiste din secolele XIX-XX erau târgul de provincie, moştenirea, recluziunea în spaţiul autumnal al burgurilor patinate de vreme, **decorurile ieftine**, construite parcimonios, din cauza banilor puţini, **temele medicale** (la M. Blecher, în „**Întâmplări în irealitatea imediată**», 1935), ale bolnavilor fără şanse de scăpare, bucătăria (Emil Brumaru, „**Detectivul Arthur**", „**Ruina unui samovar**"), **micile întâmplări din curtea blocului**, descrise într-o manieră fantastică (Mircea Cărtărescu, în „**Nostalgia**"), **balurile şi întâmplările festiviste**, în literatura obsedantelor decenii, temele literaturii fantastice sunt fără îndoială altele: **călătoriile spaţiale, schimbarea condiţiei biologice, obţinerea nemuririi, supunerea sau nesupunerea roboţilor, invaziile extraterestre, lupte între oameni mutanţi şi normali, între roboţi şi oameni**, cum se întâmplă în „**Terminator**" 1, 2, şi implică alte tipuri de personaje: savanţii buni sau malefici, mutanţii frumoşi şi nemuritori, mutanţii răi, de tipul lui Frankenstein, al lui Mary Shelley sau al lui Dracula, imaginat de Bram Stoker, eroul, suberoul sau eroul malefic, **the villain**, supravieţuitorii unei catastrofe, reprezentanţii temporali ai unei alte epoci temporale sau atemporale. Multe din aceste fantezii literare sunt bazate pe teme ştiinţifice de strictă actualitate (cazul naniţilor, al nanotuburilor ce vor înlocui cipurile cu siliciu ale calculatoarelor, putând fi folosite şi pentru biocipuri de transfer de suflet, duplicarea şi manipularea genetică în vederea obţinerii unei fiinţe cu o durată de viaţă mai mare etc.). Se pot deosebi, ca specii literare, **space opera** („**Nebuloasa din Andromeda**", de Ivan Efremov), **heroic fantesy** („**Cavalerii lui Tau**", Anna Rinonapoli), **antiutopia** sau **contrautopia** („**1984**", de George Orwell, „**Maşina timpului**", de H. G. Wells), **ucronia** sau **ficţiunea politică** („**Brazil**", de John Updike, „**Omul din castelul înalt**", de Philip K. Dick), **romanul poliţist SF** (Isaac Asimov, „**Soarele gol**", „**Caverne de oţel**", „**Roboţii**"). (***H.S.***)

ADDENDA

The New York Times Book Review

„Un roman captivant, plin de surprize formidabile, care par fireşti odată ce au fost explicate."

Library Journal

„O poveste pasionantă de aventuri în spaţiu şi un rechizitoriu acid la adresa modului militarist de gândire."

New York Daily News

„În stilul său unic, Card propune cele mai profunde dileme etice, susţinute de personaje perfect creionate." (din cronica la „**Xenocid**", o carte din saga lui Ender).

Ben Bova

„În acest roman Orson Scott Card confirmă speranţele puse în el... ba chiar mai mult decât atât."

LOCUS

„«Jocul» este uimitor, personajele memorabile, iar extratereştrii sunt o adevărată provocare pentru umanitate."

Chicago Sun-Times

„Card a ajuns să stăpânească cea mai fină artă a suspansului, pornind de la cele mai grave probleme de conştiinţă".

LUMI FANTASTICE 6

Fantasticul

Dintotdeauna omul a avut năzuința secretă către altă lume, imaginară, diferită de existența cotidiană, banală, limitatoare pentru orizontul său de aspirații. Unii psihologi consideră că omul este înzestrat cu o „fantezie originară“, menită să-i suplinească deficitul de existență, neîmplinirile din viața cea de toate zilele. De aceea, și-a inventat lumi paralele, imaginare, mistere, mituri și basme, istorii insolite, întâmplări neobișnuite.

În literatură, fantasticul a îmbrăcat, de-a lungul timpului, numeroase forme de manifestare și de expresie. Există un fantastic al situațiilor primordiale, al timpurilor originare, manifestate prin hierofanii și acte revelatorii. Basmele au creat o lume fabuloasă, în care eroi excepționali se luptă cu forțele răului pentru a sigura victoria binelui. Fantasticul propriu-zis apare o dată cu literatura modernă, având ca trăsătură definitorie intruziunea faptului neobișnuit în banalul cotidian, fără a se găsi explicații plauzibile pentru insolitul acestei situații. Pentru a-și impune modul de manifestare, fantasticul se prevalează de o fisură a ordinii existente, care creează, cel mai adesea, o stare incertitudine, de ezitare, din partea personajului și a cititorului, în înțelegerea unor situații, întâmplări, manifestări ale realului. „Fantasticul, consideră Tzvetan Todorov, în „**Introducere în literatura fantastică**“, ocupă intervalul acestei incertitudini; de îndată ce optăm pentru un răspuns sau pentru celălalt, părăsim fantasticul, pătrunzând într-un gen învecinat, fie straniul, fie miraculosul. [...] Este vorba despre un fenomen ciudat, care poate fi explicat în două moduri: prin cauze de tip natural sau supranatural. Posibilitatea de a ezita între aceste două tipuri dă naștere efectului denumit fantastic.“

Această formă de literatură începe să fie cultivată de scriitorii romantici, ca manifestare a libertății în plan imaginar în raport cu normele rigide ale clasicismului, maeștri în ilustrarea acestui imprevizibil spațiu literar fiind Edgar Allan Poe, Villiers de l'Isle Adam, Howard Philips Lovecraft. Noțiunea de literatură științifico-fantastică, **science-fiction**, aparține ultimelor două secole, foarte cunoscute fiind romanele lui Jules Verne și H. G. Wels, iar în ultima vreme ale lui Stanislaw Lem, Gérard Klein, Isaac Asimov. Elemente ale fantasticului sunt întâlnite în literatura română la Mihai Eminescu, Gala Galaction, Mircea Eliade, Vasile Voiculescu și alții. (***H.S.***)

ADDENDA

Silvian Iosifescu, 1971

„În introducerea romanului **Echecs au temps**, al belgianului Marcel Thirry, Roger Caillois propune un triptic de categorii literare, analizate cu rigoarea nuanțată, care îi guvernează scrisul. Basmul, feericul se petrec într-o lume în care vraja se exercită de la sine și magia e regula. «Supranaturalul nu e aici înspăimântător, nu e nici măcar uimitor, căci constituie însăși substanța universului, legea și climatul lui. El nu violează nici o regulă, face parte din ordinea lucrurilor». Fantasticul e considerat ca având un mecanism deosebit și «corespunzând alternanței universale, ca o agresiune interzisă, amenințătoare», ce sfărâmă stabilitatea unei lumi ale cărei legi fuseseră până atunci considerate riguroase. Fantasticul ar corespunde deci unei etape în care a triumfat concepția științifică, «recunoașterea unui determinism strict în înțelegerea cauzelor și efectelor». De aici și diferența de atmosferă și de tonalitate afectivă. În vreme ce «miracolul e înspăimântător și misterios», «nu s-a remarcat îndeajuns că feeria exclude misterul pentru că e feerie».

Miracolul științifico-fantastic, «când nu e o simplă și puerilă literatură de război al lumilor și de călătorii interstelare», e integrat realului. Restabilește un nou acord bazat de această dată nu pe

acceptarea miracolului, ci pe «datele științei, pe reflecții asupra puterilor ei și, mai mult încă, asupra paradoxurilor, aporiilor, consecințelor ei, extreme sau absurde, asupra ipotezelor temerare care scandalizează bunul-simț, verosimilul și obișnuința...» [...]

Proza științifico-fantastică, care pune în circulație supraoameni, primește vizite extraterestre și nu refuză tehnica polițistă, rămâne totuși o formă de literatură contemporană direct filosofică. E unul dintre numeroasele paradoxuri care-i fixează starea civilă. Sinteză mobilă de atitudini și chiar de funcții psihice greu de unificat (fixarea de fapte științifice, meditația filosofică, goana fără frâu a fanteziei – «la folle du logis»), genul acesta de literatură se opune schemelor și cristalizărilor."

Tzvetan Todorov, 1970

„Iată-ne astfel pătrunși chiar în miezul fantasticului. Într-o lume care este evident a noastră, cea pe care o cunoaștem, fără diavoli și silfide și fără vampiri, are loc un eveniment care nu poate fi explicat prin legile acestei lumi familiare. Cel care percepe evenimentul trebuie să opteze pentru una dintre cele două soluții posibile: ori este vorba de o înșelăciune a simțurilor, de un produs al imaginației, și atunci legile lumii rămân ceea ce sunt, ori evenimentul s-a petrecut într-adevăr, face parte integrantă din realitate, dar atunci realitatea este condusă de legi care ne sunt necunoscute. Ori diavolul este o iluzie, o ființă imaginară; ori există într-adevăr, aidoma tuturor celorlalte ființe vii, numai că el nu poate fi întâlnit decât foarte rar [...] O asemenea definiție este puțin originală? Ea poate fi găsită, deși altfel formulată încă din secolul al XIX-lea.

Mai întâi la filosoful și misticul rus Vladimir Soloviov: «În cazul adevăratului fantastic este întotdeauna păstrată posibilitatea exterioară și formală a unei explicații simple a fenomenelor, dar, în același timp, această explicație este cu desăvârșire lipsită de orice probabilitate internă» (citat de Tomașevski). Este vorba despre un fenomen ciudat care poate fi explicat în două moduri: prin cauze de tip natural sau supranatural. Posibilitatea de a ezita între aceste două tipuri dă naștere efectului numit fantastic [...]

Iată un exemplu german ceva mai recent: «Eroul simte în mod constant și distinct contradicția dintre cele două lumi, cea a realului și cea a fantasticului, este el însuși uimit de lucrurile extraordinare care îl înconjoară» (Olga Reimann) [...]

Trebuie să mai remarcăm totodată că definițiile fantasticului propuse în scrierile franceze mai recente, chiar dacă nu sunt identice cu a noastră, nici nu intră în contradicție cu ea. Fără să întârziem prea mult asupra acestui punct, vom da câteva exemple extrase din textele «canonice». Castex în **Le Conte fantastique en France (Povestirea fantastică în Franța)** scrie: «Fantasticul... se caracterizează... printr-o irumpere brutală a misterului în cadrul vieții reale». Louis Vax, în **L'Art et la Littérature fantastique (Arta și literatura fantastică)**: «Povestirea fantastică... vrea să ne prezinte niște oameni asemenea nouă, locuitori ai lumii reale în care ne aflăm și noi, azvârliți dintr-o dată în inima inexplicabilului». Roger Caillois în studiul său **Au cœur du fantastique (În inima fantasticului)**: «Orice fantastic este o încălcare a ordinii recunoscute, revărsare a inadmisibilului în sânul inalterabilei legalități cotidiene». După cum se vede, aceste trei definiții reprezintă, intenționat sau nu, o parafrază a celorlalte, de fiecare dată este vorba de «mister», de «inexplicabil», de «inadmisibil», care năvălesc în «viața reală» sau în «lumea reală», sau, iarăși, în «inalterabila legalitate cotidiană»".

Manualul EDP

VASILE VOICULESCU

Lostrița

VASILE VOICULESCU (1884-1963). Poet, prozator și dramaturg. S-a născut într-un Bărăgan arhaic, în care se resimțea încă amintirea de Ev Mediu timpuriu a primilor creștini cărturari și martiri, în special a lui Ulfila, primul autohton care se încumetase să traducă Biblia într-o „limbă barbară", cea a vechilor germani. Pe lângă fiorul biblic, Vasile Voiculescu este influențat de scrierile vechi indiene, de **„Upanishade"**, de scriitori ca Wundt, Hoefnig, Pierre Janet, după ce se familiarizase cu pozitivismul lui Darwin și Littré. Devine medic, urmând o profesie de alinare a chinurilor și deznădejdilor umane, dar se dedică scrisului, literaturii, care îi consacră un alt tip de lume, aceea a spațiilor imaginare ale poeziei, iar, către sfârșitul vieții, cea a **magiei**

inferioare şi a tendinţei de **transcendere a realităţii**, ilustrate în cele mai reuşite dintre nuvelele şi povestirile sale. Se apropie, în felul acesta, de acelaşi orizont magic şi mitic în care şi-a întemeiat Mircea Eliade cunoscutele nuvele fantastice. Există însă o deosebire de structură între magia din scrierile lui Mircea Eliade şi aceea a lui Vasile Voiculescu: magul Suren Bose din „**Nopţi la Serampore**" deţine ştiinţa absolută a realităţilor alternative, magia din povestirile lui Vasile Voiculescu este de fapt **şamanism**, practicat de fiinţe cu puteri magice în declin, „istovite", ca în „**Ultimul Berevoi**", de agresiunea constantă a lumii moderne.

Volumele sale de poezii sunt: „**Poezii**" (1916), „**Din Ţara Zimbrului**" (1918), „**Pârgă**" (1921), „**Poeme cu îngeri**" (1927), „**Urcuş**" (1937), „**Întrezăriri**" (1939). În ultima parte a vieţii scrie, surprinzător, nuvele, „**Capul de zimbru**" şi „**Iubire magică**" (1966), un roman, „**Zahei Orbul**" (1970), şi un neaşteptat ciclu de sonete, „**Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare în traducere imaginară de Vasile Voiculescu**" (1964), toate acestea apărute postum.

Povestirile fantastice ale lui Vasile Voiculescu creează atmosferă, prin semne ale insolitului paradoxal, ale **magiei primitive** realizate de solomonari şi oameni ai singurătăţii, mai aproape de Sadoveanu decât de Mircea Eliade. În „**Pescarul Amin**", personajul principal, eponim (dă titlul povestirii), îşi pierde viaţa, din solidaritate cu arhetipul său marin, un peşte din străfundurile apelor. În „**Lipitoarea**" apare ideea **arhetipului spiritual**, recuperat printr-o regresiune a memoriei în timp, astfel că se creează o falie temporală retroactivă, dar personajul nu-şi dă seama care este identitatea sa reală: a lui sau a bunicului său. „**În mijlocul lupilor**" prezintă un solomonar ce trăieşte în mijlocul animalelor sălbatice, având puteri magice asupra lor. „**Diavolul alb**" este istoria unui alt om fantastic, care îl fură pe Alcyon, armăsarul alb al boierului Marghiloman. Personajul, Amoaşei, se pricepe să îmblânzească armăsarii, fiindcă trăise tot timpul printre ei. În căutarea armăsarului furat, din seminţia animalelor folosite de Mahomed pentru a călări spre paradis, pleacă mai mulţi, dar cel mai bun se dovedeşte a fi un cazac. La apariţia lui, armăsarul îl părăseşte pe Amoaşei, rupându-i un picior, şi dispare într-un loc nevăzut.

Romanul „**Zahei Orbul**" prezintă o **lume abisală**: eroul orbeşte din cauza consumării unui lichid otrăvitor. De el se îndrăgosteşte o boieroaică pe moşia căreia lucrează, dar aceasta este ucisă şi el este acuzat de crimă şi trimis la ocnă.

Scriitor al marilor contraste şi tensiuni lăuntrice, un romantic mult prea întârziat, rătăcit în plin secol douăzeci, Vasile Voiculescu oscilează constant, ca puncte polare ale universului său creator, între angelic şi demonic, între „**Poeme cu îngeri**" şi „**Iubire magică**", pentru a lua numai două titluri de referinţă, unul de poezie, altul de proză. Asta nu înseamnă că aceste concepte se pot distribui distinct şi exclusiv pe cele două forme de expresie literară. Un demonism subiacent există, încă de la primele volume, în poezie, în viziunile telurice, în peisajele sălbatice şi primitive, în manifestările violente ale fenomenelor, îmblânzite şi spiritualizate în creaţiile următoare, aureolate cu cernerea din înalt a unei blânde lumini divine. Cele două volume de povestiri, apărute pe neaşteptate în 1966, după moartea scriitorului, sub titlurile „**Capul de zimbru**" şi „**Ultimul Berevoi**" (reluate şi amplificate în 1972, într-o ediţie B.P.T., cu titlurile „**Capul de zimbru**" şi „**Iubire magică**"), întregesc preocupările lui Vasile Voiculescu pentru ilustrarea unui filon tematic extrem de bogat şi de interesant, cu propensiune spre fantastic, **fabulosul folcloric autohton**, cu tot cortegiul de manifestări stranii şi neobişnuite: magie populară, personaje cu puteri care ies din sfera normalului, vraci şi solomonari izolaţi într-o natură primitivă, inşi cu vocaţia aspiraţiilor primordiale, practicanţi ai unor ritualuri străvechi, a căror putere încă nu s-a stins, chiar în plină civilizaţie modernă.

Astfel de preocupări tematice preexistau în literatura română, tinzând să devină expresia tezistă a unui autohtonism puternic marcat, cu ilustrări literare, unele remarcabile, încă din secolul al XIX-lea. Magi cu puteri ascunse, rămaşi în munţi, în spaţiul lor sacru, din vremurile dacice, fiinţe acvatice, ştime şi zburători, strigoi, întâlnim îndeosebi la Eminescu, în „**Strigoii**", „**Povestea magului călător în stele**", „**Călin (file din poveste)**", în „**Luceafărul**", dar şi, mai înainte, la Vasile Alecsandri, în „**Baba Cloanţa**" şi „**Noaptea sfântului Andrii**", la

Iancu Văcărescu, în „**Ielele**", „**Piaza bună, Piaza rea**", la Ion Heliade-Rădulescu, în bine cunoscutul „**Zburătorul**". Mai aproape de noi, Mihail Sadoveanu plasează în munţii româneşti fiinţe aparte, reminiscenţe ale unor vremuri arhaice, de pildă sihastrul din „**Fraţii Jderi**", din înţelepciunea căruia se împărtăşeşte însuşi voievodul Ştefan, sau al treizeci şi treilea Decheneu, Kesarion Breb, din „**Creanga de aur**", care se readapă la izvoarele înţelepciunii Egiptului şi Bizanţului. Şi mai semnificativă este imersiunea către izvoarele mitologiei populare româneşti, explicitate de Romulus Vulcănescu, în „**Mitologie română**" (Editura Academiei, 1977). Solomonarii, personaje frecvente în prozele lui Vasile Voiculescu, al căror nume e derivat din cel al înţeleptului rege Solomon, totodată mare vraci şi taumaturg, însemnând „moştenitor al înţelepciunii", vin dintr-o adâncă tradiţie, receptată, la nivel fabulos, în popor, până către vremurile noastre. La fel, făpturile acvatice populează din abundenţă spaţiul folcloric arhaic: **femeile-peşti**, un fel de nereide, numite şi Ştime ale apelor, adastă pe fundul apelor mari şi ies la maluri numai noaptea, cântând ca sirenele, pentru a vrăji pescarii şi a-i atrage în adâncuri. O întâmplare de o uimitoare similitudine cu „**Lostriţa**", în schemă epică şi în unele semnificaţii, povesteşte Maxim Gorki în „**Legendă valahă**" (citat de Romulus Vulcănescu): un pescar de la Dunăre, Marcu, prinde în mreaja lui o nereidă păgână, o strânge în braţe, o sărută şi se îndrăgosteşte de ea, ţinând-o pe lângă sine ziua întreagă. Când vine noaptea, nereida dispare şi Marcu, nebun după ea, se aruncă în apă să o caute, dar se îneacă.

Vasile Voiculescu resuscită, în povestirile sale, această **magie elementară şi atracţia către elementul primordial**, reminiscenţă a vremurilor imemoriale, practicate însă, în plină civilizaţie modernă, de oameni care s-au îndepărtat prea mult de izvoare şi, din această cauză, sunt pe cale de a-şi pierde puterile. Pericolul a fost semnalat şi de Mihail Sadoveanu, în „**Ochi de urs**" sau în „**Creanga de aur**", personajele Culi Ursake şi Kesarion Breb fiind nevoite să se readape la izvoarele mitice, să se re-iniţieze, prin călătoria către origini, fie în adâncurile propriului eu, fie în locurile sacre. În plan teoretic, dar în acelaşi spaţiu de referinţă, Mircea Eliade analizează, sub felurite aspecte, disoluţia sacrului în profan, reluată, în tramă epică, în mai multe din nuvelele sale. „**Ultimul Berevoi**" prezintă un astfel de mag, uitat şi izolat de comunitate, chemat numai la vremuri de mare primejdie, când sălbăticiunile se înmulţesc ameninţător. Magul însă, izgonit din lume, ca şi zeii păgâni, nu-şi mai poate îndeplini vocaţia. Decăderea din puterile de altădată este insistent remarcată de scriitor: era „hărţuit de popi, prigonit de învăţători, târât de doftori pe la judecăţi", sărăcit, „sihăstrit". În astfel de cazuri, la popoarele primitive, cum arată James George Frazer în „**Creanga de aur**" („**The Golden Bough**"), vracii erau executaţi, pentru vina extremă de a prezenta semne de bătrâneţe, incompatibile cu postura de reprezentanţi ai puterii divine, devenind astfel incapabili să-şi mai exercite atributele de **maître des cérémonies hiérophaniques**.

Concluzia, poate chiar o ideologie a autorului, este amară, pecetluind sfârşitul unei întregi epoci, demitizarea ei absolută: „Magia se istovise în om. Puterile ei se strămutaseră în fier şi în oţel. Muntele aştepta vânători cu arme înfricoşate, nu un unchiaş întârziat în coada veacului". Faptul este însă discutabil: se afirmă că magia este încorporată acum de ştiinţele pozitive, prelucrătoare ale fierului şi ale oţelului, simboluri dominante ale civilizaţiei industriale. Este, bineînţeles, o eroare scuzabilă: ştiinţa face uneori variaţii pe aceeaşi temă, în exploatarea practică a fenomenelor apărând limitele constrângătoare. Magia inferioară, chiar limitată, era un pas către secretele ascunse ale Universului, ce nu se pot cuprinde integral în ecuaţii matematice, oricât de complicate ar fi acestea. Omul, ca fiinţă, nu a lucrat asupra sa, nu şi-a perfecţionat puterile intrinsece; şi-a adăugat numai puteri exterioare, date de maşini. Nu a evoluat aproape deloc, mai mult, şi-a pierdut chiar zestrea originară, puterile magice iniţiale. **Bătrâneţea** este vina capitală a vraciului din „**Ultimul Berevoi**": puterile magice nu se întrupează într-un „uncheaş întârziat în coada veacului", în transmiterea informaţiei magice s-a produs, de-a lungul generaţiilor, o mutaţie negativă, o eroare. Fiinţele primordiale nu sunt nici urâte, nici bătrâne,

ipostazele contrare aparțin numai timpurilor revolute, barbarizate, rezultat al unei entropii nivelatoare, nestăvilite de o forță contrară, de echilibru, compensatoare.

În „**Lostrița**“, Vasile Voiculescu plasează povestirea, încă de la început, într-un **cadru fabulos**, pornind de la premisa că astfel de ființe, dotate cu puterea de a-și controla frumusețea și imortalitatea, de a le face inalterabile la trecerea timpului, mai există ascunse undeva, dincolo de oglinda apelor: „Nicăieri diavolul cu toată puița și nagodele lui nu se ascunde mai bine ca în ape. Dracul din baltă, se știe, este nelipsit dintre oameni și cel mai amăgitor. Ia felurite chipuri: de la luminița care pâlpâie în beznele nopții și trage pe călătorul rătăcit la adânc, până la fata șuie care se scaldă în vultori și nu-i decât o știmă vicleană, cursă pusă flăcăilor neștiutori, să-i înece.“

Ființe acvatice nemuritoare, capabile să-și constituie o lume proprie, departe de cea a pământenilor profani, sunt întâlnite în legendele tuturor vremurilor. Grecii imaginau splendoarea de nea a nimfelor și a sirenelor, capabile să-i atragă în mrejele lor pe corăbierii imprudenți, chiar și pe vicleanul și atât de experimentatul Ulise. Vrăjitoarea Calypso, trăind atemporal, avea ca slujitoare ființe marine, frumoase și perene. Știmele, la români, bântuiau lacurile, ascunzându-se, ca și alte ființe magice, într-o împărăție necunoscută, iar Ondina din legendele germanice nu putea accepta dragostea pământească, deoarece își pierdea, prin asta, nemurirea. Jean Chevalier și Alain Gheerbrant consemnează, la rândul lor, în cunoscutul „**Dicționar de simboluri**“, că „nimfele fură copiii și tulbură mințile oamenilor cărora li se arată“, în momentul epifaniei lor, amiaza, creându-le „un sentiment ambivalent, de atracție și teamă, de fascinație“. Toate aceste variante ale divinului apar, din perspectiva omului comun, diabolice, demonice, întrupări malefice, situate în zonele misterului și ale superstiției.

În același orizont de superstiție al lumii comune și, fapt remarcabil, în împrejurările și datele esențiale prefigurate mai sus, începe și povestirea „**Lostrița**“. Făptura fermecată și misterioasă din apele Bistriței, tolănită la soare pe nisipul argintiu, ca o domniță, goală, atrage flăcăii în mrejele sale, aducându-i în pragul nebuniei: „A tras în capcană copii neștiutori, copilandri furați de strălucirea ei, flăcăi turburați și duși în ispite de frumusețea-i fără împotrivire. N-a fost an să nu-și ia, acolo, în genună, dajdia ei, unul sau doi inși scoși din minți“. Totul se petrece într-un spațiu de graniță, la contingența realului cu fabulosul. Satul, la Vasile Voiculescu, se constituie, ca de fapt mai toate societățile umane arhaice, într-o comunitate tribală ad-hoc, aproape închisă, necomunicantă cu împrejurimile (deplasarea se face numai în sus, de pildă în satul Neagra sau la izvoarele Bistriței, într-un mister și mai mare), în care sunt prețuite cel mai mult meșteșugurile, abilitățile de vânător sau de pescar, calitățile fizice, numărul de copii și averea. Transcenderea, orizonturile nepermise, lumile ascunse, originare, neînțelese nu prea le stau la îndemână, le provoacă teamă: „Dintre rândurile de copilandri care crescuseră flăcăi, alergând nebuni cu undițele pe urmele lostriței, unii pieriseră înecați, cei mai mulți, temători, se lăsaseră.“ Ei preferă basmul, invenția, **basna**, și nu mitul, adevărul originar.

Aliman nu întrevede nici el, de la început, lumea de dincolo: vanitatea sa umană, nesatisfăcută, îl îndeamnă să prindă lostrița ca pe un pește, un animal **real**, deși misterios și **metamorfozabil**, dar păstrează perspectiva mitică, porțile deschise; „nu credea în basmele pentru copii“, considerându-se egalul neștiutei vietăți: „Dacă are ea vrăjile ei, apoi le am și eu pe ale mele“. Am putea spune că Aliman, ca în orice societate arhaică, **se inițiază**, pentru a dobândi putere și iscusință, își încearcă norocul la vânat sau la pescuit, printr-o **vânătoare rituală**, urmărind un animal misterios, ieșit din comun. Vânarea lostriței durează ani întregi, Aliman împlinindu-se, devenind un flăcău frumos și puternic, până când, pe neașteptate, i se revelează **lumea de dincolo**, fulgerându-l cu adevărul ei absolut: prinde în brațe, pentru o clipă, vietatea lucitoare, ca pe o fată la horă. Dar aceasta îi scapă; flăcăul **ratează** marea șansă a vieții sale. De atunci, se schimbă radical, devine alt om; devine, de fapt, ca și în cazul celor care au văzut ielele, **ne-om**. Dezamăgit parcă de această neputință, de provocarea continuă, neîmplinită, animalul magic

dispare, reiterând incongruenţa a două **timpuri**: **cel uman**, liniar, şi **cel magic**, etern, durată fără durată.

Abia acum personajul devine activ în tărâmul mitic. Încercând şi nereuşind, prin toate tertipurile vânătoreşti, să anuleze graniţele dintre cele două lumi, Aliman apelează, în cele din urmă, la un alt personaj, la un **mag minor**, care îi confecţionează un totem, o **lostriţă lucrată în lemn**. Dacă la Mircea Eliade imersiunea mitică se produce prin falie, prin spărtură în real, în povestirile lui Vasile Voiculescu tărâmurile mitice se descoperă **pe cale magică**. Şi într-un caz, şi în altul însă, cel mai adesea, omul contemporan are tot mai puţine posibilităţi de a reitera mitul, de a şi-l asuma ca normă existenţială.

Ceremonia de aducere în planul real a unei fiinţe magice urmează, şi în **„Lostriţa"**, gesturi rituale, păstrate din vremurile străvechi. **Incantaţia magică** dezlănţuie forţele apelor primordiale şi are, în scurt timp, efectele mult aşteptate: Bistriţa se umflă, peste noapte, din mal în mal, mătură satele din amonte şi aduce, pe o plută, o făptură omenească neobişnuită, pe care, într-un gest bărbătesc, o salvează Aliman. Fata vine de departe, din netimp, şi, ca orice fiinţă divină sau demonică, apariţia ei trebuie să fie spectaculoasă. Uimirea privitorilor provine din neobişnuita sălbăticie şi frumuseţe a făpturii: avea „părul despletit pe umeri ca nişte şuvoaie plăviţe resfirate pe o stană albă. Ochii de chilimbar verde-auriu, cu strilici albaştri, erau mari, rotunzi, dar reci ca de sticlă". Mai mult, „oamenii vedeau cu uimire cum se zbicesc repede straiele pe ea, iia, fota, opincile, ca şi când n-ar fi fost udă niciodată". Flăcăul constată ceva mai târziu, acasă, că era, ca şi lostriţa, „şuie, cu trupul lung, mlădios şi despicătura coapselor sus ca la bunii înotători". Aşa cum Aliman îşi confecţionase un dublu totemic din lemn, lostriţa reapare la momentul potrivit şi îşi trimite pe pământ **un dublu** cu formă umană, păstrând însă şi atribute de vietate acvatică. Lostriţa pare să aibă, de altfel, mai multe metamorfozări, Bistriceanca însăşi, mama fetei, părând tot o ipostază a ei, venită să se autoconserve, să menţină intact teritoriul magic. Această descriere a fetei, care nici nu are nume, primind unul de împrumut, profan, Ileana, rebotezându-se în noua lume, sugerează o fiinţă ieşită din tipare, atrăgătoare şi mortală în acelaşi timp. **Strilicii albaştri** nu sunt decât străfulgerarea morţii victimei în ochii prădătorului. Pentru că Aliman, flăcăul acesta împlinit, numai bun de însurătoare, în jurul căruia se concentrează acum forţele magice, într-o expresă tendinţă de autorevelare, nu poate fi decât o victimă a lostriţei, un virtual candidat pentru trecerea în lumea cealaltă.

Fiinţa de curând sosită nu are nimic comun cu ceremoniile comunităţii; **ritualul erotic** se desfăşoară cu o intensitate neobişnuită, celebrat fără ruşine în apa Bistriţei, noaptea, ca într-un paradis terestru, după care protagoniştii erosului primordial se hrănesc cu păstrăvi, prăjiţi direct pe foc, la cetină de brad. Fiinţele umane nu sunt capabile de astfel de gesturi totale: puterea lor a fost anihilată prin pierderea nemuririi, pentru ele actul erotic este în primul rând **utilitar**, neimplicând decât perpetuarea speciei, înscrisă în tiparele ancestrale. Vitalitatea fetei se transmite şi flăcăului: ea deţine forţe oculte, capabile să-l facă „mai sănătos, mai voinic, mai frumos şi mai bun cum nu fusese niciodată". Vremea chiar îşi modifică dimensiunile, „trecea ameţitoare ca o Bistriţă umflată de fericiri". Numai că flăcăul face o **greşeală** capitală, forţând graniţele celor două lumi: vrea „să-şi statornicească norocul", să se însoare; părând că totul este posibil, el vrea **să restabilească** ordinea tulburată a tribului, a satului, care „bâzâia de zvonuri ca un roi întărâtat", dar prin asta încalcă **legea magică**, tulburând apele destinului şi ale firii. Reacţia fetei este copleşitoare: „Ea a hohotit nebuneşte, luându-l de gât. Ea ştia de ibovnic şi de dragoste, nu-i ardea nici de popă, nici de biserică. Nu pentru asta venise ea pe lume.". Legile lumii din care venea fata sunt mult mai profunde şi, prin noua greşeală, prin noua ratare a lui Aliman, legămintele magice se desfac, având consecinţe devastatoare. „Mama" Ilenei, Bistriceanca, vine vijelioasă, de undeva, din nord, de la izvoarele Bistriţei aurii, pentru a-şi recupera fiica, rătăcită într-o lume străină, incapabilă să perceapă, în totalitate, forţele oculte. Felul în care dispare fata demonstrează că magul uman, dintr-o contemporaneitate amorfă, este

incapabil să prelungească vraja, puterile sale scăzând, ca şi ale solomonarului din „**Ultimul Berevoi**". Este, de fapt, un **mag absent**, căci, căutat mai târziu de Aliman, nu va mai fi de găsit. Flăcăul rămâne „pleoştit" în faţa Bistricencei, incapabil să reacţioneze, „gol de puteri ca o armă descărcată". La fel se întâmplă şi cu fata, adormită de vorbele nedesluşite ale „acestei femei voinice, iuţi şi sturlubatice", căci, pe scara ierarhiilor magice, Bistriceanca are puteri superioare.

Forţele magice, împinse înapoi de propriul lor joc, asemănător fluxului şi refluxului, îşi retrag şi întrupările, reprezentanţii. Căutarea celor două femei, pe la izvoarele tuturor Bistriţelor, este sortită eşecului; de Bistriceanca şi de fata ei îşi mai amintea numai un moşneag trecut de suta de ani: făcuseră, pe când era el copil, numai blestemăţii, slujind puterile Satanei. **Timpul mitic** se întoarce, astfel, către cel **profan**, de la începutul povestirii, aflat sub semnul superstiţiilor şi al suspiciunii. Odată cu plecarea fetei, vitalitatea lui Aliman se stinge brusc: flăcăul nu se mai duce la pescuit sau la vânătoare, ajunge din nou neom, „nevolnic şi moale ca o cârpă", se lasă îmbrobodit de prima fată mai îndrăzneaţă, care trăieşte numai în planul realului, fără puteri speciale, adică tocmai potrivită pentru împlinirea unui destin pământean. Aliman nu poate transcende timpul, nu reuşeşte să ajungă la izvoarele lui, până acolo fiind o cale lungă. Iar resemnarea într-o existenţă banală, ca a tuturor oamenilor satului, nu-i este prielnică. Prin asta, el îşi pierde puterea, se consumă ca o lumânare uitată aprinsă.

Finalul povestirii surprinde prin aceeaşi logică puţin înţeleasă, nedezvăluită oamenilor comuni: lostriţa se întoarce din nou în apele Bistriţei, „mai mare şi mai frumoasă", pentru ca flăcăul să abandoneze **ceremonialul de trecere**, propria nuntă, la care tocmai participa (la oameni toate ceremonialele sunt de **trecere** dintr-o stare existenţială în alta, de la naştere până la moarte, respectându-se ordinea cronologică, normală). Aliman se aruncă în bulboanele viiturii Bistriţei, dispărând pentru totdeauna. Gestul său semnifică împlinirea în tărâmul atemporal, pentru că, scufundându-se în unde, în lumea din adâncuri, el îşi redobândeşte nemurirea, se conformează **universului arhetipal**. Apa reprezintă viaţa primordială; legendele despre Alexandru cel Mare vorbesc de Andras, care aruncă un peşte sărat în apa unui izvor. Prin asta, peştele învie, iar Andras îşi câştigă dreptul la nemurire. La nivelul realului existenţial, Aliman poate fi considerat mort, dar legenda sa rămâne vie, peste ani şi ani, circulând în sus şi în jos pe malurile Bistriţei, mereu amplificată cu amănunte şi întâmplări de dincolo de fire. (***H.S.***)

Sugestii de răspunsuri la exerciţii din manual

Ex. 3/ p. 258. Iată definiţia din dicţionar a cuvântului „lostriţă": „peşte răpitor, asemănător cu păstrăvul, cu corpul lung, aproape cilindric, cu gura mare şi dinţi puternici, care trăieşte în râurile de munte."

Imaginea lostriţei e prezentată de la început drept a unei fiinţe acvatice diferite de toate celelalte: „Nicăieri diavolul cu toată puiţa şi nagodele lui nu se ascunde mai bine ca în ape. Dracul din baltă, se ştie, este nelipsit dintre oameni şi cel mai amăgitor. Ia felurite chipuri: de la luminiţa care pâlpâie în beznele nopţii şi trage pe călătorul rătăcit, la adânc, până la fata şuie care se scaldă în vultori şi nu-i decât o ştimă vicleană, cursă pusă flăcăilor neştiutori, să-i înece.". Lostriţa poate avea mai multe înfăţişări. Una dintre acestea este a animalului greu de prins, alta a fetei tinere şi ultima a mamei, alter-ego al lostriţei, venită să o salveze de pericolul pierderii nemuririi. Toate aceste reprezentări sunt trepte ale „ezitării" necesare creării intruziunii fantasticului în spaţiul real, pe larg analizată în comentariul prezentat.

Lostriţa este aşadar un animal metamorfozabil, fantastic, cu o capacitate de materializare specifică animalelor năzdrăvane. Lostriţa poate fi considerată o prezenţă a unei suprarealităţi în lumea obişnuită a satului, a comunităţii arhaice, o reiterare a arhetipului feminin nemuritor, reprezentat de naiade, sirene şi nimfe ale râurilor şi lacurilor.

Ex. 1/ p. 259. Punctul de vedere din care se relatează povestirea este foarte important. Acesta poate fi al unui personaj, al autorului sau al unei colectivități. Cu ce situații ne confruntăm în „**Lostrița**"? Care este rolul vocii colectivității? Ce tip de colectivitate apare? Ce exprimă ea? În ce mod influențează această „voce" percepția ta asupra întâmplărilor?

Perspectiva narativă se schimbă în cuprinsul textului, creând și simetria acestuia. Începutul și sfârșitul se constituie într-un **metatext**, o ramă narativă pe care se inserează semnificațiile mai profunde ale textului. Cum se arată și în comentariu, povestirea se deschide cu un orizont de superstiție al lumii comune, care nu mai receptează semnele mitice și nici granițele dintre real și fabulos. Comunitatea are o percepție limitată asupra fantasticului situațional. De aceea, intruziunea unor întâmplări lipsite de sens în imaginația comună, a ființei aflate dincolo de lume, capabilă să se întrupeze în mai multe „învelișuri" („shells"), este esențială pentru a determina gradul redus de percepție al acestei mici comunități arhaice, izolată parcă în epocile îndepărtate, paleolitice, formate, ca și atunci, din vânători, pescari și agricultori, dar care și-a pierdut vocația magică originară. Vocea narativă este, la începutul și la sfârșitul textului, a omului de rând, obișnuit cu monotonia riturilor de trecere, nepercepând actul hierofanic de circularizare a timpului, de creare a atemporalității. Istoria comunității descrise de Vasile Voiculescu este a triburilor primitive evoluate, trăind în arealul unor zone mai „civilizate" sau mai îndepărtate de lumea citadină, modernă.

Ex. 3/ p. 259. a) Cum interpretezi faptul că nimeni „nu auzise de Bistriceanca ori de fata ei", în afară de un moșneag „trecut de suta de ani"? Ce își amintește acesta despre ele?

b) Vraciul care îl ajutase pe Aliman dispare la rândul lui: „Plecase dincolo, peste munte, la niște neamuri".

Ce fel de explicație ni se oferă aici? Folosind aceste două pasaje, argumentați că fantasticul se naște tocmai din alternanța și coexistența posibil/ imposibil, natural/ supranatural, straniu/ miraculos.

Bistriceanca și fata ei aparțin unui tărâm situat în afara liniarității cronologice. În lumea atemporală de unde vine lostrița, mama acesteia este un dublu al fetei, care o ajută să depășească impasul creat prin cererea în căsătorie a flăcăului Aliman, de fapt o amenințare de trecere a ei în lumea comună. Caracterul „sturlubatic" al femeii demonstrează versatilitatea ființei încarnate, puterea de a stăpâni realitatea transformării liniilor de energie în materie fluidă.

De aceea, punctele liniare ale lumii satului sunt oricând accesibile lor, însă retragerea în tărâmul magic nu este posibilă decât pentru ele. Pentru moșneagul care își amintea că ele fuseseră alungate din sat, faptele magice, creatoare de realități diferite, sunt privite, dintr-o perspectivă comună, ca operă a diavolului. Semnele atemporale se retrag în ele însele ca mareea care staționează doar un timp limitat pe țărm. Vraciul fusese un intermediar în deschiderea porții acestui univers atemporal, posibil, o altă metamorfoză a unei ființe supranaturale. Faptul că el pleacă „peste munte, la neamuri", semnifică închiderea lui într-un univers propriu, fantastic, atemporal. (***H.S.***)

Concepte operaționale

POVESTIRE. Termenul este derivat din rom. „a povesti", din „poveste", ce provine din sl. „povesti". Uneori povestirea se confundă cu narațiunea, identitatea provenind din cea semantică a verbelor „a povesti", „a nara". Povestirea este modul prin care se diferențiază speciile literare. Știința modernă este interesată de problemele și conexiunile dintre diversele specii narative, prin intermediul povestirii. După „**Dicționarul de termeni literari**", tipologia povestirii se stabilește după mai multe criterii: 1. După formă: **povestire în proză și povestire în versuri**. 2. După conținut și destinație: **povestire satirică, licențioasă, povestire pentru copii, povestire filozofică**. 3. **Povestire cultă, povestire populară**. Ca specie literară, povestirea se definește ca o **narațiune subiectivizată**. Interesul nu se centrează în jurul personajului, ci al situației. Istoria povestirii se pierde într-un timp mitic, fabulos, când **totul e posibil**, putând fi găsită, în

stare incipientă, în basm. Povestirea se confundă de cele mai multe ori cu nuvela. Deosebirea dintre ele se face în primul rând prin procesul de focalizare asupra faptelor prezentate: nuvela se concentrează asupra personajului, povestirea este creatoare de atmosferă. Literatura engleză și americană conține termenul de povestire sub denumirea de **short story**, alături de **novel, sermon, sermonette.** Caracteristici ale povestirii sunt: a) **oralitatea**: la început povestirea a fost o prelungire a ğenului oral, un mod de comunicare, de transmitere a existenței; b) **ceremonialul**: dialogul din povestire este întreținut de convenții, cuprinde modul de încadrare a povestitorului, motivarea împrejurărilor ce declanşează povestirea, formulele de adresare narator-povestitor; c) **atmosfera** este „acel ce va urma", stabilind un **spațiu virtual de aşteptare**. Uneori intriga este extrem de complicată, de aceea lucrurile nu devin predictibile, sunt neaşteptate. Când povestirea are un final nedeterminat, atunci vorbim de **cliffhanger end.** Comparabilă cu snoavele sau cu basmele, povestirea nu se rezumă doar la atât. Sensul povestirii poate apărea ca o concluzie în comentariul naratorului. **Personajul** nu este implicat în mod direct în **narrative stress**, el este vizat doar prin intermediul acțiunii și poate deveni, în modul acesta, **erou. Timpul** povestirii este de cele mai multe ori cel trecut, dar poate fi și viitorul sau prezentul, prin relativizarea spațiului n-dimensional. **Atemporalitatea narațiunii** dă un caracter aleator spațiului imagistic al povestirii, făcând-o astfel mai atractivă, pentru că nu sunt cunoscute coordonatele existențiale ale personajelor. În literatura română categoria „povestitorilor" a fost deschisă de Ion Neculce, cu cele patruzeci și două de legende din „**O samă de cuvinte**". Alți scriitori români care au scris povestiri sunt Ion Creangă, „**Moş Nichifor Coțcariul**", Ion Luca Caragiale, „**La hanul lui Mânjoală**", „**Kir Ianulea**", Gala Galaction, „**Moara lui Călifar**", Ion Agârbiceanu, „**Mistrețul**", „**Bunica**", Mihail Sadoveanu, „**Hanu Ancuței**", Pavel Dan, „**Copil schimbat**", Vasile Voiculescu, „**Pescarul Amin**", Ştefan Bănulescu, „**Dropia**". (***H.S.***)

Manualul CORINT 1

Ultimul Berevoi

Povestirea „**Ultimul Berevoi**" pune în valoare un alt mit, al **arhetipului solomonar**, desprins dintr-o perioadă arhaică, când comunitățile umane erau alcătuite din trei caste principale: a războinicilor, a solomonarilor și a vânătorilor-pescari. Într-un sat de sub brâul Sturului, oamenii din împrejurimi încearcă să prindă „o bală de urs jăcman, dedulcit la carne", care, o dată pe săptămână, dădea iama prin animalele sătenilor și îi „băgase în boale pe cirezari". În mod ciudat, câinii nu îl atacă, iar ursul știe să folosească vicleniile vremii și să se ferească de capcane și de oameni, de parcă ar cunoaşte punctul slab al acestora. Pentru săteni, ursul devine un animal demonic, o întrupare a Necuratului: „Ăsta era cu adevărat Necuratul". Pentru a scăpa de teribila amenințare, sătenii apelează la un sihastru care trăieşte răzlețit de lume, numit „moşul cu căciulă-mpletită", cum numai oamenii din vechime, preoții daci, magii uitați de vreme și regii Daciei purtau un astfel de obiect vestimentar. Solia sătenilor îl roagă să participe la alungarea ursului sau chiar la vânarea lui. Magul se angajează să facă acest lucru, iese „din găoacea cuminţeniei" și promite „să curețe muntele de spurcăciuni".

Schimbarea la față a magului este evidentă: „Puterile adânc tescuite îi zbucniră în priviri, în gesturi, în glas. Și din uscățivul unchiaş năpârli un stăpân tare pe poruncile lui, cerând supunere și ascultare". Solomonarul este un adevărat taumaturg, care își ia traista „cu meremeturile lui", fluierul și cimpoiul, instrumente destinate descântecului. Pentru a avea succes, taumaturgul se întoarce în arhaitate stinge „focul nou", al chibritului, și-l aprinde pe cel vechi, „dintr-o sfârlează de lemn tare, frecată într-o găurică scobită în alt lemn mai slab". La fel, adună uneltele de fier și fierbe laptele în „ciubăre de lemn", face pâine „pe vatră cu cotloane de piatră", ia talăngile vacilor de la gât, dar păstrează „acioaiele" făcute din argint, care este un metal al vrăjitorilor. Toate produsele epocii moderne, inutile, sunt cerute sătenilor și puse deoparte: amnare, briceaguri, capsele de aramă ale chimirelor și altele. Pe ciobani, vraciul îi determină să se ocupe tot de tradițiile lor, să renunțe la femei, să uite de băutură, să mănânce cu măsură, să nu se învrăjbească între ei, să nu vatăme natura pură de la începuturile timpului: „Până

la urmă, puterile vrăjitorului i-a înfrânt şi i-a înmuiat cât să alcătuiască un singur trup şi un singur suflet, supuşi ca un stog de oaste la poruncile lui.".

Ritualul care se defăşoară ţine seama de puterile magice puse în mişcare, folosind şapte boari, înarmaţi cu trestii, care se luptă cu un individ necunoscut, care le provoacă răni, pentru a stimula lupta între ei. Acest moment, al ţâşnirii sângelui, determină sfârşitul jocului vânătoresc. Unchiaşul încearcă să înteţească focul purificator, folosindu-se de o invocaţie către „duhul marelui taur al muntelui, străbunul celor de azi" şi mimând o luptă ce se duce între un simulacru de urs, „matahala neagră", şi „şapte dihanii încornorate", simulacrele de tauri. Atunci când intră în „slonul" din „vălătuci", bătrânul le dă participanţilor o băutură magică; într-o altă parte a adăpostului se afla o femeie tânără, reprezentând prada virtuală, destinată ursului. Apoi începe lupta între cei şase, cu „buhaiul" în frunte, şi urs. Simularea unui atac real determină îmbărbătarea celor porniţi împotriva ursului, care se luptă cu putere pentru a scăpa: „Ursul răcnea, împuns de coarne, lovit de copite, azvârlit în toate colţurile, hăituit de cercul monstruos sculat asupra lui". Taurul îşi înfige coarnele în şalele ursului simulat şi omul care îl însufleţise până acum fuge, lăsând la o parte pielea uriaşă. Ritualul de exorcizare a taurului urmează vechi tradiţii, timp în care dansatorii-tauri scot „mugete şi orăcăieli biruitoare". Are loc şi un ritual erotic, în care buhaiul-conducător ia bâtele păstorilor, acum aşezaţi în cerc, punându-le la intrarea slonului, se aşază cu faţa la „ieslea misterioasă" şi se împerechează cu „închipuirea de junincă albă", într-un culcuş de nuntă, copilul rezultat dintr-un astfel de proces urmând să fie „mare ucigător de fiare, ursit să nu-l atingă colţ şi gheară." După ce tot acest ritual are loc, ciobanii adorm, mult prea obosiţi de întregul proces.

A doua zi, pe lumină, ciobanii îşi iau armele, „frecate cu unsoare magică", le închină în toate direcţiile, ameninţă „negurile", apoi izbesc cu ele blana ursului. Din cirezi sunt alese şase vaci albe şi taurul „cel mai voinic", apoi sunt alungate într-o vale „gâtuită", de pereţi stâncoşi. La intrarea în vale se află o momâie confecţionată din piele de urs, pe care trebuie să o biruie taurul. Dacă acesta nu s-ar fi temut de fiara împăiată, împungând-o cu coarnele, atunci nu s-ar fi temut nici de fiara reală. Pentru asta, vraciul foloseşte „apă vrăjită", dar fără izbândă, pentru că taurul o dă de o parte şi „toate tertipurile fuseseră sleite". Pentru a-şi da seama de ce nu reuşise ritualul vrăjitoresc, magul apelează la un proces al memoriei regresive, mergând până la strămoşii săi, pentru a afla de la aceştia dacă nu cumva trecuse peste un ritual: „Dar Berevoii din veac, toţi mucenici ai vrăjitoriei, trecură trişti, fără să-i răspunză. Şi durerea lor îi spintecă sufletul.". Concluzia nu poate fi decât una singură: „magia se istovise în om". Ciurdarii se codesc să îndeplinească ritualul magic, iar „taurul magic vrea bărbăţie adevărată, potrivnic viu, nu o sperietoare.". Vraciul încalcă pentru prima dată regula magică, aceea de a nu se amesteca între fiare, desfăcând pielea de urs şi aruncând-o în dreptul taurului, pentru a-l provoca: „Taurul trebuia să biruie cu orice preţ. Apoi va pieri şi el, vraci de prisos, cu magia odată.". În cele din urmă, animalul se hotărăşte să-l atace, îl ia în „suliţele" coarnelor, îl aruncă în iarbă, apoi ajunge la baza prăpăstiilor, urmat de cireadă, cu căciula vraciului într-un corn, ceea ce dovedeşte că un urs nu îl va mai înspăimânta vreodată. Sacrificiul magului consemnează sfârşitul magiei într-o lume dominată de o altă magie, a ştiinţei moderne: „Şi, măreţ, buciuma din beregata-i de oţel în tuspatru zări, că el, taurul Sturului, a răpus fiara cea mai grozavă, pe omul-urs, cel din urmă apărător al vitelor, pe ultimul Berevoi.".

Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual

Ex. 4/ p. 180. Analizați în detaliu scena finală a textului narativ (reprodusă în manual) și explicați motivațiile eșecului tragic al „ultimului Berevoi" de a reînvia străvechea lume magică.

Povestirea relevă desacralizarea lumii magice de altădată, pierderea puterii mitului ca valoare autentică a trăirii. Magul venit din timpuri străvechi nu mai este o parte a lumii moderne, în care s-a transferat magia de odinioară, el este un „uncheaș îmbătrânit în coada veacului", fără posibilitatea de a se adapta noilor ritualuri. Dispariția lumii magice are loc din cauza tehnicizării excesive, a raționalismului biruitor în aparență, lipsit însă de forță reală. Magia mai învie o dată, însă are drept preț pierderea vieții ultimului mag real din stirpea Berevoilor.

Pentru a-l face pe taur să biruie spaima ancestrală față de urs, el îl provoacă: „Moșul, nemulțumit, înaintă încă un pas în patru labe. Apoi îndârjit de moliciunea vitei, se săltă de câteva ori întreg, răcni ca ursul, fâlfâi labele întinse. Taurul, fremătător, se ghemui și mai mult în el însuși, gata să zbucnească....". Blana este abandonată, în timp ce „duhul adâncurilor" îi zâmbește încurajator. Magul vorbește direct cu taurul, încearcă să-l provoace, „Nu cu fum, nici cu glas... Ci cu mintea, înfiptă de-a dreptul între coarnele buhaiului, fără mijlocitor între ei.". Totuși, nu provocarea aceasta determină furia taurului, ci aruncarea blănii: „Și, luând blana, o făcu mototol și o zvârli cu putere în taur, ale cărui coarne îl ispiteau ca două vârfuri de lănci. Fiara nu mai răbdă.". În cele din urmă, fiara biruie: „Scăpără ca un fulger peste cei câțiva stânjeni, spulberă blana în picioare, ajunse omul, îl prinse și, orăcăind îngrozitor, îl ridică în sulițele coarnelor și începu să se coboare cu el vijelios.". Apoi taurul, urmat de cireadă, se îndreaptă spre munte, spre care fâlfâie căciula, glorios, ca o dovadă a lipsei de frică față de fiară. (***H.S.***)

ADDENDA

Ov. S. Crohmălniceanu, 1974

„În epoca interbelică, la noi, poetul cu cea mai pronunțată înclinație religioasă a fost, fără îndoială, Vasile Voiculescu. Criticii care i-au contestat această dispoziție sufletească înnăscută (E. Lovinescu, Pompiliu Constantinescu) greșeau, refuzând să țină seama că o credință puternică se poate dispensa de profesarea misticismului. La V. Voiculescu, sentimentul religios apare înrădăcinat adânc din capul locului și e străin de orice îndoială filozofică. Începând cu cea mai fragedă vârstă, viitorul scriitor a avut convingerea nestrămutată a existenței lui Dumnezeu și ea nu l-a părăsit niciodată. «Cât să pot descoperi eu însumi înapoi – va declara V. Voiculescu –, mă văd un copilaș stând singur într-o poiană cu flori sălbatice la marginea unei gârle... stau pe un mal cu flori și mă uit în zare. Și simt și acum fericirea acelei singurătăți copilărești plină de o mare, de o nespusă, aș zice de o mistică așteptare. Așteptam de atunci ceva ce aștept și acum, ceva care să-mi îndeplinească un dor nehotărât și așteptam cu siguranță, atunci, că va veni... Mă simțeam, mă credeam predestinat.»"

Eugen Simion, 1976

„Surpriza a fost și mai mare când au apărut **Povestirile**, mai întâi într-o ediție în două volume (1966), prefațată de un important studiu al lui Vladimir Streinu, apoi, cu un sumar sporit, în «Biblioteca pentru toți» (Minerva, 1972). Ele au fost scrise după al doilea război mondial, majoritatea între 1946-1949. Ultimele datate (**Ciobănilă, Ispitele părintelui Evtichie**) sunt din 1957. Materia lor epică este veche (operații magice, scene de vânătoare și pescuit, moravuri călugărești etc.), ca și stilul direct și colorat, lipsit de complexitatea și **psihologia** modernă.

Vladimir Streinu le clasifică, din punct de vedere formal, în patru categorii: 1) *anecdota simplă* (**Proba**), 2) *anecdota ilustrativ-ideologică* (**Fata din Java**), 3) *nuvela care semnifică realități primordiale* (**Sezon mort**, **Pescarul Amin** etc.) și 4) *basmul scurt* (**Iubire magică**, **Schimnicul**, **În mijlocul lupilor** etc.)."

ION LUCA CARAGIALE

La hanul lui Mânjoală

În nuvele şi povestiri, I. L. Caragiale depăşeşte observaţia atentă, critică şi ironică asupra realităţii cotidiene, deschizând câteva porţi către teme şi spaţii epice incitante, receptate ca o experienţă de creaţie adaptată la curentele literare ale epocii. Primul aspect ar fi o subtilă **intruziune a fantasticului** în planul real al acţiunii, sporindu-i semnificaţiile şi nota de mister, ca în nuvelele **„Calul dracului"**, **„La hanul lui Mânjoală"**, **„Kir Ianulea"**, **„Abu-Hasan"**. Primele trei reprezintă o împletire între **banalitatea vieţii reale**, atât de bine observată de Caragiale, cu **fabulosul folcloric**, în simetrii savante, care dau, de fapt, întreaga valoare artistică a textelor. În **„Calul dracului"**, întâlnirea, lângă o fântână, a unei babe cu un misterios personaj cu codiţă şi cornițe se transformă într-o cavalcadă nocturnă, sublunară, de tip romantic, în care baba devine o frumoasă fată de împărat, revenind la starea iniţială, ca în **mitul strigoiului**, o dată cu ivirea zorilor. **„Kir Ianulea"**, în care Aghiuţă este trimis pe pământ în chip de muritor bogat, seamănă cu **„Povestea lui Stan Păţitul"**, de Ion Creangă, deosebirea constând în faptul că, în nuvelele lui Caragiale, femeia este mai isteaţă decât dracul.

În toate aceste scrieri, fantasticul se infiltrează insidios în spaţiul real, Caragiale, scriitor incontestabil realist, manevrând cu mare artă recuzita unui concept literar care, la vremea respectivă, pătrundea cu timiditate în proza românească, excepţie, în linie cronologică, făcând poate numai Mihai Eminescu.

„La hanul lui Mânjoală" dezvoltă aceeaşi temă a Necuratului din **„Calul dracului"** şi **„Kir Ianulea"**. Aici dracul încurcă, prin semne şi întâmplări ciudate, detaliate cu rafinament, drumul tânărului Fănică, logodnicul fetei pocovnicului Iordache, abătându-l pe la hanul stăpânit de o fascinantă cucoană Marghioala. Asistăm la construirea unui **spaţiu fantastic**, controlat de forţe ale întunericului receptate într-o **manieră** oarecum **comică**. Locul este izolat, situat parcă într-o altă zonă temporală, „de-acolea, până-n Popeştii-de-sus, o poştie: în buiestru potrivit, un ceas şi jumătate". Proprietara hanului este Mânjoloaia, „zdravănă femeie", care, la fel ca în cazul ţigăncilor din nuvela lui Mircea Eliade, scapă de datorii şi reuşeşte să restaureze hanul în mod miraculos.

Hanul este protejat de forţe magice incipiente, ca şi cum enigmatica stăpână ar fi încheiat un pact faustic, care înlătură orice primejdie. Astfel, legendele locului spun că, în timpul unei spargeri, un hoţ, „ăl mai voinic, un om cât un taur, a ridicat toporul şi când a tras cu sete, a picat jos". Fratele acestuia intră într-o muţenie subită, iar ceilalţi doi hoţi se retrag atunci când văd, ca prin minune, că sunt urmăriţi de zapciu şi de dorobanţi. Intriga avansează încet, iar oamenii încep să înţeleagă că această faptă nu a fost absolut întâmplătoare, că acolo, la han, se produc lucruri extrem de ciudate. Personajul principal, tânărul Fănică, îşi povesteşte întâmplările extraordinare petrecute pe vremea când hanul Mânjoloaiei era încă în picioare. El soseşte la han într-o „seară aspră de toamnă", cu vreme în schimbare. Atmosfera este a hanurilor tradiţionale: argatul ia calul vizitatorului în primire şi îl duce la grajd, în cârciumă sunt oameni mulţi şi cântă „doi ţigani somnoroşi, unul cu lăuta şi altul cu cobza". În schimb, cucoana Marghioala se află „la cuptor", focul putând avea aici o semnificaţie dublă: în primul rând, este o sursă de imortalizare, apoi un simbol pentru tărâmul inferior, pentru iad. De aceea, plasarea cucoanei lângă foc nu este întâmplătoare: femeia e atrasă de flăcările iadului, din moment ce valenţa acestui element al naturii nu este de imortalizare, ci mai curând de incantare: „Mânjoloaia priveghea cuptorul...".

Descrierea personajului e legată de un anumit conservatorism al legendelor locului: pentru cei din jur, cucoana este „frumoasă, voinică şi ochioasă", ţinuse un bărbat, iar acesta murise

în împrejurări inexplicabile. Pare o femeie fără vârstă, care nu se supune trecerii timpului: „Niciodată însă de când o cunoşteam – ş-o cunoşteam de mult: trecusem pe la hanul lui Mânjoală de atâtea ori, încă de copil, pe când trăia răposatul taică-meu, că pe acolo n-era drumul la târg – niciodată nu mi se păruse mai plăcută...". Tânărul este atras de feminitatea straşnică a Marghioalei, într-o confuzie lăuntrică generată de frumuseţea femeii şi de necesitatea de a ajunge la timp la casele pocovnicului Iordache: „M-am apropiat pe la stânga ei, cum era aplecată spre vatră, şi am apucat-o peste mijloc; ajungând cu mâna de braţul ei drept, tare ca piatra, m-a-mpins dracul s-o ciupesc.". Dialogul ambiguizează şi mai mult atracţia erotică tulbure: tânărul, cuprins de elanul vârstei, încearcă să afle ce stă în spatele acestui mister: „– Să-mi dai... să-mi dai... Dă-mi ce ai dumneata.". Limbajul acesta ambiguu, cu subtilităţi incitante, şi atmosfera de mare sărbătoare, în care toate detaliile interiorului au o strălucire aparte, edifică treptat eşafodajul unei **atmosfere fantastice**, cu aparenţă de **straniu** şi de **ireal**. Pentru că imediat apare replica acestei **femei-taumaturg**, iniţiată în secretele care l-au îndemnat la drum, amintindu-i de viitorul său socru, „pocovnicu Iordache", şi de datoria pe care o are de împlinit, de a se logodi cu fata cea mare a acestuia. Intriga amoroasă care urmează, între elanuri şi ezitări, ţine de **regia comică** a lui Caragiale.

Ca în orice loc unde se manifestă forţele negative, semnele divine lipsesc: „pe toţi pereţii – nici o icoană". Ba chiar Marghioala spune, cu un ton de întoarcere a feţei de la lumea divină: „– Dă-le focului de icoane! d-abia prăsesc cari şi păduchi de lemn...". Un **personaj magic**, adjuvant şi el în constituirea **ritualului infernal**, este motanul, care sare speriat în momentul în care eroul îşi face semnul crucii. Cina de la han este copioasă, demnă de personaje pantagruelice: „pâne caldă, raţă friptă pe varză, cârnaţi de purcel prăjiţi, şi nişte vin! şi cafea turcească!", iar mai târziu „o jumătate de tămâioasă", făcând ca timpul să-şi piardă curgerea normală, cum se întâmplă în universul cronoliniar, o jumătate de oră, cât îşi propusese Fănică să stea la han, devenind două ore şi jumătate, într-un relativism spaţio-temporal deformat. Ca urmare a acestei **distorsiuni temporale**, afară elementele naturii încep să se manifeste în mod năvalnic: „S-a pornit un vânt de sus... vine prăpăd.".

Ceea ce se întâmplă în continuare, ca în credinţe populare vechi, ţine de o regie dinainte pregătită: la plecare, când vântul urlă foarte puternic şi eroul vrea să plătească, cucoana îi şopteşte misterios că îi va plăti când se va întoarce. Din moment ce barierele temporale sunt sfărâmate, atunci şi spaţiul devine cognoscibil pentru fiinţa care îndeplineşte ritualul magic, Marghioala. Senzaţiile din acest univers dezlănţuit, în care totul este răsturnat, sunt extreme: călăreţul simte o durere puternică în coşul pieptului, îl doare capul, coastele îl ard, coordonatele spaţiale se învălmăşesc. Un fel de chin care vine dinspre tărâmul inferior, al Satanei, şi determină mersul evenimentelor.

Furtuna se transformă treptat într-o ceaţă difuză, un fel de acalmie după tulburarea extremă a zonelor atemporale. Dar tocmai în această acalmie, apare „o căpriţă mică neagră; aci merge, aci se-ntoarce", încurcând şi mai tare cărările personajului. Căpriţa neagră, ca ieşită din smoala Tartarului, identificată mai târziu într-un „ied negru foarte drăguţ", este un alt adjuvant al povestirii. Precum calul năzdrăvan din basmele româneşti, iedul, luat în desagă, îndreaptă călăreţul prin pustie, spre locul iniţial, la han, centrul acestor forţe negative. Dintr-o dată, regizorul nevăzut al acestor evenimente roteşte întâmplările pe făgaşul prestabilit, le determină mersul înapoi, folosindu-se de magia timpului reversibil şi circular, manipulat, în cazul de faţă, de fiinţe cu o tentă supranaturală evidentă. Nu întâmplător, după ce misiunea este îndeplinită şi flăcăul ajunge în locul din care plecase, iedul dispare din desagă. Mai mult, iedul este al „gazdii", al Marghioalei, adică aparţine, fără îndoială, Necuratului, al cărui nume este, de altfel, repetat cu insistenţă: „– Ucigă-te toaca, duce-te-ai pe pustii!".

Reintrarea în spaţiul infernal, densificat însă cu plăceri ale pierzaniei, culminează cu pierderea oricăror repere temporale: flăcăul petrece la cucoana Marghioala multă vreme, aparent fără sfârşit, în acelaşi relativism al timpului, instaurat în spaţiul nou creat. Eliberarea de forţele Necuratului are loc ulterior, prin primenire într-un schit, printr-un îndelungat exerciţiu de

lepădare de Satana, prin „post, mătănii şi molitve": „Aş fi stat mult la hanul Mânjoloaii, dacă nu venea socru-meu, pocovnicu Iordache, Dumnezeu să-l ierte, să mă scoată cu tărăboi de acolo. De trei ori am fugit de la el înainte de logodnă şi m-am întors la han, până când, bătrânul, care vrea zor-nevoie să mă ginerească, a pus oameni de m-au prins şi m-au dus legat cobză la schit în munte: patruzeci de zile, post, mătănii şi molitve.".

Într-o altă noapte limpede de iarnă, în **timpul real** de data aceasta, se află sfârşitul Marghioalei. Hanul luase foc pe neaşteptate, iar femeia malefică se întorsese în locul de unde venise, „sub un morman uriaş de jăratic". Pactul faustic fusese respectat. Povestirea se încheie însă în registru ironic, sub semnul unei repetabilităţi posibile, căci experienţa eroului era cvasicunoscută, poate fusese trăită, sub o altă formă, şi de pocovnicul Iordache: „– Da dumneata de unde ştii? – Asta nu-i treaba ta, a răspuns bătrânul; asta-i altă căciulă!". (***H.S.***)

Sugestii de răspunsuri la exerciţii din manual (HUMANITAS)

Ex. 1/ p. 51. „La hanul lui Mânjoală" este un text considerat ca făcând parte din categoria *povestirilor fantastice* ale lui Caragiale. Citiţi definiţia alăturată şi comentaţi.

„La hanul lui Mânjoală" conţine un fantastic situaţional întemeiat pe sugestii folclorice. Satul se vede de departe, „ca la o bătaie bună de puşcă", fixat în noapte printr-o lumină puternică. Mânjoloaia era o femeie zdravănă, cu o pricepere în afaceri ieşită din comun: „acuma s-a plătit de datorii, a dres acaretul, a mai ridicat un grajd de piatră". Ciudată este şi întâmplarea cu oamenii care încearcă să spargă casa Mânjoloaiei: „Unul dintre ei, ăl mai voinic, un om cât un taur, a ridicat toporul şi când a tras cu sete, a picat jos. L-au ridicat repede! era mort...". Hoţii pleacă repede, purtând şi mortul cu ei, însă nenorocul îi însoţeşte de la un capăt la altul al aventurii: în faţă le apare „zapciul cu mai mulţi inşi şi cu patru dorobanţi călări". Cu mutul nu au mai avut ce face: „L-au bătut până l-au smintit, ca să-i vie glasul pe loc – degeaba.".

Chiar peripeţiile personajului-narator demonstrează apariţia unei falii în ireal: „Rătăcisem vreo patru ceasuri... În câţiva paşi am ajuns la poartă. La odaia cocoanii Marghioalii lumină, şi umbre mişcă pe perdea.". Hanul este un **loc fantastic**, un punct de contingenţă cu irealul, similar poate cu spaţiul de pe o fantomatică navă wagneriană. Aici se află şi „patul cel curat", şi un ied, poate simbol al Celui Rău. Locul e de o curăţenie remarcabilă: „Ce pat!... ce perdeluţe!... ce pereţi!... ce tavan!... toate albe ca laptele. Şi abajurul şi toate cele lucrate cu igliţa în fel de fel de feţe...". Mânjoloaia îl fascinează, prin farmece neelucidate, pe bărbatul aflat în pragul căsătoriei, de unde şi revenirea de trei ori la enigmatica hangiţă: „De trei ori am fugit de la el înainte de logodnă şi m-am întors la han, până când, bătrânul, care vrea zor-nevoie să mă ginerească, a pus oameni de m-au prins şi m-au dus legat cobză la schit în munte: patruzeci de zile, post, mătănii şi molitve. Am ieşit de-acolo pocăit: m-am logodit şi m-am însurat.".

Finalul nuvelei pare **închis**, prin arderea din temelii a hanului, un fel de prăbuşire a casei din Usher, de E. A. Poe: „arsese până-n pământ hanul lui Mânjoală îngropând pe biata cocoana Marghioala, acu hârbuită, subt un morman uriaş de jăratic.". Replica finală însă, a bătrânului pocovnic, „Asta-i altă căciulă!", pare să introducă în faliile spaţiului narativ neexplorat în totalitate altă poveste ciudată cu personajul feminin de la hanul lui Mânjoală.

Roger Caillois vorbeşte despre intruziunea fantasticului în lumea obişnuită: „Basmul se petrece într-o lume în care vraja vine de la sine şi în care magia este lege. Supranaturalul nu este aici înspăimântător, nici chiar uimitor, pentru că el constituie substanţa însăşi a acestui univers, legea sa, climatul său. El nu violează nici o armonie: face parte din lucruri [...] În schimb, în fantastic, supranaturalul apare ca o ruptură a coerenţei universale. Miracolul devine aici o agresiune interzisă, ameninţătoare, care sfarmă stabilitatea unei lumi ale cărei legi erau considerate până atunci riguroase şi imuabile.". (***H.S.***)

Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual (EDP)

Ex. 4/ p. 271. Cu ce sens apare adjectivul „vajnic" în sintagma „vreme vajnică"? Găsește cel puțin trei sinonime ale acestui cuvânt.

„Vreme vajnică" reprezintă o modalitate de caracterizare a unei stări meteorologice greu de biruit. Duritatea fenomenului meteorologic, incapacitatea de a-i face față arată, într-un fel, personalizarea întregului proces, persistența lui într-un timp îndelungat. Sinonime ce i se pot găsi acestui cuvânt sunt „[vreme] rea", „neprielnică", „aspră". (***H.S.***)

ADDENDA

G. Călinescu, 1941

„În **La Hanul lui Mânjoală**, nuvelă foarte imitată în spiritul ei de prozatorii următori, miraculosul formează sâmburele însuși. Edgar Poe e adus la proporțiile moderate ale superstiției. Dragostea de văduvă care amețește pe tineri e pusă în legătură cu puterile infernale, Mânjoloaia, hangița, cu diavolul. Lucrurile se petrec la veșnicul han, locul răscrucilor și al tuturor tainelor. Tânărul rătăcește câteva ceasuri pe furtună, cu gând de a se duce la logodnică și se învârtește ca printr-o forță misterioasă în jurul hanului, unde Mânjoloaia îl așteaptă cu farmecele ei. Clarobscurul misterios e remarcabil..."

Manualul CORINT 1

ION LUCA CARAGIALE

La conac

Ca și în nuvelele fantastice ale lui Caragiale, schița „**La conac**" are același scenariu epic al inserției subtile a fantasticului într-un cadru aparent banal, în care inițial nu pare a se întâmpla nimic surprinzător. Textul începe lin, cu o acțiune lentă, la fel ca mersul domol al personajului principal, un călăreț anonim, un tânăr din Poenița care merge „în buiestru țăcănit" la oraș, pentru a-i plăti boierului arenda de cincizeci de galbeni. Mersul lui pare bine calculat: acum abia a răsărit soarele, la conacul din Sălcuța, unde va face un popas, ajunge pe la amiază, acolo stă un ceas, pentru a da grăunțe calului, iar „până la toacă" e în oraș, la boier. E a doua zi după sfântul Gheorghe, sărbătoare mare la creștini, iar liniștea locurilor este netulburată, într-o natură pură, cu cer „fără pată", spații largi și păsări ciripitoare.

Scriitorul insistă asupra detaliilor pentru a crea elemente de contrast și a introduce în cadru primele elemente de insolit, inițiind o subtilă scenerie a fantasticului. Din spatele tânărului care călătorește domol și fără griji se ivește un alt călăreț, apariția lui fiind cu totul neașteptată: „De unde a răsărit omul acesta? fiindcă, tot drumul, tânărul, măcar că și-a întors privirile de multe ori pe calea umblată, nu a luat seama să mai vină cineva după el; chiar a gândit: câtă singurătate de dimineață pe un drum așa de căutat întotdeauna!". Portretul călătorului are semnificații care îndeamnă la reflecție și neliniște: pare negustor, e roșcovan, grăsuliu, „om plăcut la înfățișare și tovarăș glumeț", însă e sașiu, are o privire ciudată și, când se uită în ochii omului, îi provoacă „o amețeală, cu un fel de durere la apropietura sprâncenelor".

Într-o astfel de tovărășie, „din vorbă-n vorbă", timpul pare să treacă repede și călătorii hotărăsc să se oprească la conacul de la Sălcuța pentru a lua o gustare. Un lucru ciudat se întâmplă când trec prin fața bisericii și tânărul își face semnul crucii: „Atunci aude pe tovarоșul, rămas câțiva pași înapoi, râzând grozav. Întoarce capul: tovarоșul, nicăieri... Mare minune!... Unde a putut pieri? A intrat în pământ?". Tânărul iese, totuși, repede din starea de incertitudine: „Nu... E la han... Îl așteaptă subt umbrar... Flăcăul nu a luat seama că negustorul i-a fost trecut înainte. Firește că așa a trebuit să fie: în pământ n-ar putea intra cu călăreț cu cal cu tot...".

Hanul e, la Caragiale, ca şi în nuvelele **„La hanul lui Mânjoală“** şi **„În vreme de război“**, un topos al pierzaniei: „La conac, tingirile şi căldările clocotesc, grătarele sfârâie, cântă lăutarii, forfoteală şi larmă mare...“. Urmează, aici, un întreg **ritual al ispitirii**, la care tânărul se angajează fără rețineri. Negustorul îl cinsteşte pe tânăr cu un rachiu care îi provoacă „o căldură plăcută“, „mâncarea e bună şi vinul şi mai bun“. Când apare „o fată voinică şi frumoasă“, ciudatul personaj îl îndeamnă numai cu un semn din ochi să meargă după ea în labirintul hanului.

Urmează altă ispită, deloc nevinovată, jocul de cărți, la care, în prag de seară, când cei mai mulți călători îşi văzuseră de drum, „care la deal, care la vale“, rămân numai împătimiții jocului, în rândurile lor înscriindu-se şi tânărul care şi-a uitat de mult rostul călătoriei. La joc este şi neica Dincă, unchiul flăcăului, frate bun cu tatăl său, care, în trei rânduri, număr fatidic, îl sfătuieşte pe tânărul imberb să renunțe la joc. Îl numeşte chiar „țângău“ şi „sec“, dar nepotul deocamdată câştigă, se uită fascinat în ochii tovarăşului şi continuă până când pierde arenda, două inele, ceasul. Ar fi pierdut şi calul şi şaua, dacă unchiul, câştigător, nu ar fi închis jocul, ducându-se la culcare.

Ispita cea mai mare şi mai periculoasă este îndemnul la tâlhărie: „Dorm toți butuc, şopteşte cald saşiul... Uşa e scoasă din țâțâna de jos... Dacă o ridici binişor, poți intra pe dedesubt: poți pe urmă s-o descui pe dinăuntru şi să ieşi frumos. Intră încetinel; lasă-te pe vine; mergi pe dibuite la paturi; ascultă bine unde răsuflă, şi trece-le cu basmaua asta pe la nas fiecăruia...“. Cu un ultim efort de luciditate, tânărul îşi face semnul crucii, moment în care vraja se risipeşte.

Ca în finalul nuvelei **„La hanul lui Mânjoală“**, discuția dintre tânărul supus ispitei şi bătrânul trecut prin multe lămureşte sensul întâmplărilor:

„– Cine te-a pus să joci, dacă nu ştii jocul?
– Dracul m-a pus!“

Unchiul îi dă înapoi cei cincizeci de galbeni, îi „arde părinteşte două palme straşnice“ şi-i dă un sfat de neuitat: „Ia seama, că te ia dracul dacă te mai iei după el, nătărăule!“. Ceea ce se şi întâmplă, căci la întoarcere, ca în basmele cu final fericit, tânărul, „flămând şi-nsetat“, trece pe lângă toate ispitele, inclusiv „o fată naltă şi voinică“ ce aştepta în pragul hanului. Natura, în aceeaşi linişte de la începutul schiței, se pregăteşte de somn. (***Gh.S.***)

ADDENDA

Florin Manolescu, 2000

„În versiunea din **Momente** şi **Schițe nouă**, fantasticul lui C.(aragiale) este de cele mai multe ori miraculosul şi feericul din poveşti, cu totul în spiritul mitologiei folclorului balcanic, unde întâlnirile cu diavolii, cu sfinții şi cu Dumnezeu la o răspântie de drumuri sunt obişnuite şi unde profanul intră la tot pasul în atingere cu sacrul, nu din dorința săvâşirii unei convertiri mistice, ci în vederea satisfacerii, pe această cale, a unui sănătos instinct justițiar. Alteori, accentul poate cădea pe un sens general inițiatic şi, din acest punct de vedere, C. se apropie de I. Creangă, cel din **Povestea lui Harap-Alb.**“

Manualul HUMANITAS

ION BUDAI-DELEANU

Țiganiada

ION BUDAI-DELEANU (1760?-1820). Poet. Este cel mai important reprezentant al Şcolii Ardelene. S-a născut în satul Cigmău, lângă Orăştie. Şcoala primară o face în satul natal, după care în 1772 pleacă la seminarul de la Blaj. Urmează facultatea la Viena. Devine prin concurs

secretar al cancelariei chezaro-crăieşti din Lemberg, Galiţia. Ion Budai-Deleanu face parte din pleiada scriitorilor iluminişti, incluzând în operele sale noţiuni fundamentale de teologie, filozofie, istorie, filologie. Elaborează o gramatică având la bază regulile limbii latine, **„Fundamenta“**, în care sunt incluse formele **an**, **anvară**, vocativele vechi, **doamnăo**, **oame**, genitivul pronumelui personal, **miserere mie**, forme vechi de optative, **vă în pace**, din latinescul **vade**, dar nu propune un latinism exagerat şi recomandă cultivarea limbii române, eliminarea împrumuturilor din turcă şi maghiară.

Este preocupat de originea populaţiilor din Transilvania, în **„De originibus populorum Transylvaniae“**, folosind ca izvoare **„Metamorfozele“** lui Ovidiu, **„Theogonia“** lui Hesiod, **„Păsările“** lui Aristofan. În această lucrare stabileşte ca termen de referinţă o vârstă de aur a omenirii, un *illo tempore*, identificat în vremea tracilor descinşi din Iafet. În capitolul **„De origine Valachorum“** aduce argumente în favoarea latinităţii limbii române şi a continuităţii pe aceste tărâmuri a poporului român. Combate ipotezele neştiinţifice după care românii s-ar fi născut din amestecul slavilor din sudul Dunării cu romanii.

Opere sale principale sunt **„Fundamenta gramaticae linguae romanicae“**, **„Temeiurile gramaticii româneşti“**, **„Lexicon românesc-nemţesc şi nemţesc-românesc“**, **„Ţiganiada sau Tabăra ţiganilor“**, **„Dascălul românesc pentru temeiurile gramaticii româneşti“**.

„Ţiganiada“, capodopera sa literară, este o epopee, un „poemation eroi-comico-satiric“ în stil parodic, pornind de la modelele clasice, ale epopeilor eroice din antichitate, **„Iliada“** şi **„Odiseea“**, dar şi **„Batrachomiomahia“** (**„Bătălia şoarecilor cu broaştele“**), atribuită tot lui Homer, până la cele mai apropiate de vremea autorului, **„Vadra răpită“**, de Tassoni, **„Animalele vorbitoare“**, de abatele Costi, **„Orlando furioso“**, de Ariosto, **„Fecioara din Orleans“**, de Voltaire.

Acţiunea este complexă, punându-l în evidenţă, pe lângă întâmplările eroi-comice ale taberei ţiganilor, şi pe Vlad Ţepeş, păstrat într-un portret din Ambras, Tirol, sub o formă diferită de cea cunoscută, cu faţa smeadă şi sprâncene mari, negre. Domnitorul muntean le stabileşte ţiganilor o tabără la Spăteni, între Bărbăteşti şi Inimoasa, nume simbolice, pentru a nu fi folosiţi ca iscoade de către turci. Parpangel porneşte în căutarea Romicăi, furată de Satana, şi se întâlneşte cu voinicul Argineanu, bea din apa vie, în timp ce al doilea adoarme, luând apă din fântâna somnului. Astfel revitalizat, este gata să pornească la luptă împotriva turcilor, când vederea unor pete de sânge îi aduce aminte de iubita sa. Ca unul din acei eroi byronieni din secolul romantismului, vrea să-şi ia viaţa, dar, din fericire, este făcut invulnerabil, ca Ahile, fiul zeiţei Thetis, şi atunci porneşte într-una din rătăcirile sale prin pădurea vrăjită. Pentru a încerca vitejia ţiganilor, Ţepeş vine cu soldaţi îmbrăcaţi în haine turceşti şi, după ce aceştia fug, îşi arată adevărata identitate. Quiproquo-ul este interesant, mai ales că, atunci când vin adevăraţii turci, ţiganii luptă cu vitejie. După bătălie, se încearcă, în sensul ideilor iluministe ale timpului, formarea unui stat ţigănesc, cu legi proprii, dar ţiganii nu se înţeleg, aşa că încep sfada, lupta, după toate regulile cunoscute, şi tot planul lor se năruie. Vlad este detronat de boierii intriganţi şi ia calea exilului.

Ion Budai-Deleanu ridiculizează ideea unui paradis terestru, în viziunea lui Parpangel, imaginat parcă după gusturile unui gurmand: „În locul dă arburi şi copace/ Cresc rodii, năranciuri ş' alămâi/ Şi tot feliu dă pom ce la gust place,/ [...]/ Iar' în loc dă năsip şi ţărână,/ Tot grăunţă dă-aur iai în mână“. Preţiozitatea barocă a limbajului aminteşte de romanele lui Honoré d'Urfe, iar bizarul, inegalul se constituie într-un registru stilistic asemănător. Ţara utopică a lui Ion Budai-Deleanu se bazează exclusiv pe satisfacerea simţurilor banale, a foamei dominante: o lume demitizată, în care toţi trăiesc îmbelşugaţi, fără nici un ideal, aserviţi poftelor trecătoare. Râurile sunt de lapte dulce, ţărmurile de mămăligă, izvoarele au rachie, dealurile sunt din caş, brânză şi slănină. O imagine grotescă a paradisului, demnă de unul din tablourile lui Paul Klee. Un paradis al flămânzilor, bun pentru vulg, întotdeauna păcălit de-a lungul istoriei, visând perpetuu la **panem et circenses.**

În fragmentul din manual, sugerând parcă o replică la tabloul lui Hieronymus Bosch, **„Grădina desfătărilor"**, este descrisă viziunea unui paradis terestru adaptat nevoilor unei comunități oropsite în istorie, în același timp ludică, extrem de naivă, aceea a țiganilor. În „Cântul al IX-lea", se prezintă condițiile de a accede în paradis: „În raiu nimene nu să sloboade/ Dacă nu e ca lamura curat,/ Căci, pă care din lăuntru roade/ Dă-ar hi cât dă mic ghimp sau păcat,/ Întâi trăbue pân iad să treacă/ Și lungă pocăință să facă.". Pentru a ieși din acest purgatoriu sui-generis, trebuie o scrisoare, un fel de permis de liberă trecere de la Sfântul Mihail, paznic al porții raiului, care poate pune în evidență caracterul bun sau rău al omului, pentru a ajunge în paradis: „De-acolo venindu-i zioa scrisă/ Scapă și trecând din vamă-în vamă/ Sosește pănă la poarta-închisă/ A raiului, dar' nime nu-l chiamă/ Și nu poate să să bage-în raiu/ Fără carte de la Sân Mihaiu". Iadul, prin opoziție cu raiul, este un loc urât, de care trebuie să fugi: „O! dă iadul urât tot să fugi!/ În raiul frumos tot să rămâi,/ Tocma dă te-ar alunga cu drugi!". Paradisul e „grădina desfătată", situată într-un loc-neloc, între „ceriu și pământ", topos ce nu poate fi identificat cu ușurință, pentru că totul ascultă aici de o ierarhie divină.

Totodată, autorul inculcă și credințe vechi în nemurirea sufletului, întâlnite în multe mitologii, în tradițiile ezoterice ale dacilor și ale celților, sufletele celor buni fiind păstrate și după moarte. Tocmai această transmigrație a sufletelor reprezintă concepția romantică *avant la lettre* a lui Ion Budai-Deleanu despre lume și viață. Mai mult decât oricare alți scriitori ai perioadelor literare precedente, romanticii resuscită vechile mituri și determină o reînscriere a lumii în coordonate vaste.

Lumea paradiziacă este a sonurilor line, „desmierdătoare": „Acolo vezi tot zile sărine/ Și ceriu limpede, fără nuori,/ Vântucele drăgălașe, line/ Dulce suflând prin frunze și flori,/ Tot feliu dă păsărele ciudate/ Cu viersuri cântând pre minunate.". Clima este perfectă: „Acolo Dumnezieu așa fece,/ Să nu fie vară zădufoasă,/ Nici iarnă cu ger, nici toamnă rece,/ Ci tot primăvară mângăioasă;/ Soarele-încălzește și desfată,/ Iară nu pripește niciodată.". Parcă pentru a repara sărăcia seculară a unei etnii nefericite, „pă zios" „Zac tot pietri scumpe și mărgele", într-o imagine parnasian-parodică a opulenței, însă cu o tușă poetică grosieră, adaptată viziunii unui materialism extrem. Și imaginea naturii este adusă în același registru referențial: „În locul dă arburi și copace/ Cresc rodii, năranciuri ș'alămâi/ Și tot feliu dă pom ce la gust place,/ Cum și rodite cu struguri vii,/ Iar' în loc dă năsip și țărână,/ Tot grăunță dă-aur iai în mână.".

Mâncarea este, iarăși, în aceeași viziune idilică, prezentă peste tot, întregul spațiu devenind comestibil: „Râuri dă lapte dulce pă vale/ Curg acolo și dă unt păraie,/ Țărmuri-s dă mămăligă moale,/ Dă pogăci, dă pită și mălaie!.../ O, ce săntă și bună tocmeală!/ Mânci cât vrei și bei făr' ostăneală!". Băutura, într-un neobișnuit neptunism al raiului, dobândește proporții pantagruelice: „Colea vezi un șipot dă rachie,/ Ici dă proaspătă mursă-un izvor,/ Dincolea balta dă vin te-îmbie,/ Iară căuș, păhar sau urcior/ Zăcând afli-îndată lângă tine,/ Oricând chieful dă băut îți vine.". „Balta dă vin" se adaptează parcă nevoilor unui Setilă din basme, iar „rachia" este un termen popular obișnuit pentru personajele însetate de licori bahice.

Mai mult, întregul peisaj este văzut prin ochii unui uriaș Flămânzilă, alt personaj memorabil din basmele românești: „Dealurile și coastele toate/ Sunt dă caș, dă brânză, dă slănină,/ Iar' munții și stânce gurguiate,/ Tot dă zăhar, stafide, smochine!.../ De pe ramurile dă copaci,/ Spânzură covrigi, turte, colaci.". Imaginația culinară este remarcabilă, toate componentele peisajului izvorând dintr-un nesecat „corn al abundenței", unde fiecare locuitor al raiului poate găsi tot ce-i poftește inima: „Gardurile-acolo-s împletite/ Tot cu fripți cârnăciori lungi, aioși,/ Cu plăcinte calde streșinite,/ Iar' în loc dă pari tot cârtaboși;/ Dară spetele, dragile mele,/ Sunt la garduri în loc dă proptele.".

Desfătarea este văzută totuși în sens biologic restrâns, pentru că oamenii vor să-și îndestuleze pântecele și să bea din plin, într-o viziune de paradis celtic, în care se petrece și se

bea în neştire. Compunerea acestei imagini ţine de mentalitatea idilică a unui om însetat de toate plăcerile vieţii. Însă peisajul este atemporal, pentru că în paradis resursele sunt nesfârşite. (*H.S.*)

Sugestii de răspunsuri la exerciţii din manual

Ex. 2/ p. 66. Raiul, în versiunea lui Parpangel, este prezentat prin raportare la lumea obişnuită, cunoscută. Selectaţi cuvintele sau construcţiile care evidenţiază acest lucru. Comentaţi pe scurt relaţia dintre cele două lumi.

Intenţia ironică a scriitorului este de a construi un paradis după „chipul şi asemănarea" oamenilor. În acest univers există o adevărată bogăţie culinară, specifică parcă spiritului lor lacom. Versurile care pun cel mai bine în evidenţă acest lucru sunt: „Gardurile-acolo-s împletite/ Tot cu fripţi cârnăciori lungi, aioşi,/ Cu plăcinte calde streşinite,/ Iar' în loc dă pari tot cârtaboşi;/ Dară spetele, dragile mele,/ Sunt garduri în loc dă proptele.". (*H.S.*)

Concepte operaţionale

ILUMINISM. Termenul provine, potrivit „**Dicţionarului de termeni literari**", din it. *illuminismo* şi denumeşte o mişcare ideologică şi cultural-literară ce cuprinde Europa şi America în secolele al XVIII-lea şi al XIX-lea. Are caracter antifeudal şi antireligios, punând pe primul plan raţiunea, ştiinţa şi umanismul, urmărind impunerea unei noi ordini sociale şi spirituale. Secolul al XVIII-lea devine astfel, în Europa, „secolul luminilor", mişcarea ideologică şi culturală propunându-şi luminarea poporului, afirmarea drepturilor omului, reformele sociale prin care să se obţină un nou model de societate. Din punct de vedere cronologic, iluminismul corespunde cu perioada marilor revoluţii din Europa, având ca punct de pornire Revoluţia de la 1789 din Franţa, care afirmă spiritul de libertate şi de egalitate între fiinţele umane, teoretizat mai întâi în lucrări ale filozofilor francezi. Pe continentul american, iluminismului îi corespunde Declaraţia de Independenţă a Statelor Unite ale Americii de la 4 iulie 1776, redactată de Thomas Jefferson. Reprezentanţi ai curentului sunt Voltaire, Montesquieu, Rousseau, Fénelon, Helvetius, Diderot, D'Alembert – în Franţa, Kant, Lessing, Schiller, Herder, Goethe – în Germania, Franklin, Jefferson – în Statele Unite ale Americii, Pestalozzi – în Elveţia, Lomonosov, Fediakovski – în Rusia, Dimitrie Cantemir – în Ţările Române.

Lucrarea de referinţă la care participă iluminiştii francezi este „**Marea Enciclopedie**", important monument de istorie, artă, ştiinţă, medicină. „**Istoria lui Telemah**", de Fénelon, este didactic-moralizatoare, „**Candide**" a lui Voltaire distruge imaginea unei lumi considerate perfectă, bazată pe monadele leibniziene. „**Lettre à d'Alembert**" a lui Rousseau caută cauzele lenei civilizaţiei feudale, aristocratice, iar „**Contractul social**" exprimă speranţele pe care filozoful şi le pune în realizarea unui om dotat cu un spirit pătrunzător şi în înnoirea contractului semnat de toţi, lucru posibil prin revoluţie.

Iluminismul, pătruns la noi prin filieră austriaco-italiană, este reprezentat prin **Şcoala Ardeleană**, din care fac parte Ion Budai-Deleanu, Gheorghe Şincai, Samuil Micu-Klein, Petru Maior, Ioan Molnar-Piuariu. Ideea de bază ce se desprinde din lucrările celor menţionaţi este aceea de romanitate a limbii române, chiar dacă sunt multe exagerări latiniste. În Ţara Românească şi în Moldova filiera iluministă este cea italo-franceză, avându-i ca reprezentanţi în Muntenia pe boierii luminaţi Iordache şi Dinicu Golescu, pe Iancu Văcărescu şi Ion Câmpineanu, pe Gheorghe Asachi în Moldova, a căror activitate patriotică şi culturală este continuată de generaţia de scriitori şi oameni politici de la 1848.

EPOPEE. Termenul vine din fr. *épopée*, gr. *epopoia*. Se defineşte, potrivit „**Dicţionarului de termeni literari**", ca naraţiune în versuri a unor fapte eroice întâmplate în împrejurări miraculoase. Epopeea este una dintre cele mai vechi specii literare, oferind o viziune largă, totală, epopeică asupra lumii la care se referă. Sunt bine cunoscute epopeile antice, „**Iliada**" şi „**Odiseea**" de Homer, la greci, „**Eneida**", de Vergiliu, la romani, „**Epopeea lui Ghilgameş**", la summerieni, „**Eddele**" şi „**Cântecul Nibelungilor**", la vechii germani, epopeile indiene „**Ramayana**" şi „**Mahabharata**".

În epoca modernă, epopeea este înlocuită de roman, ca specie literară capabilă să creeze viziunea complexă asupra realităţii, dar epopei au fost create de scriitori renumiţi până în secolul al XIX-lea: „**Ierusalimul eliberat**", de Torquato Tasso, „**Orlando furioso**", de Ariosto, „**Henriada**", de Voltaire,

„**Lusiadele**", de Camöens", „**Ţiganiada**", de Ion Budai-Deleanu. În plin romantism, se manifestă încă înclinaţie către epopee: Victor Hugo scrie „**Legenda secolelor**", Leconte de Lisle „**Poeme barbare**", Ion Heliade-Rădulescu „**Michaida**". În „**Memento mori**", prin episodul dacic, Mihai Eminescu încearcă să constituie o epopee naţională.

BAROC. Etimologia cuvântului este multiplă, de la fr. *baroque*, dar având corespondenţe şi cu portughezul *barroco*, spaniolul *barrueco*, („perlă neregulată"), it. *baroco.* Termenul de baroc este asociat cu noţiunea de „bizar, extraordinar, extravagant". Până la sfârşitul secolului al XIX-lea, termenul desemna grotescul, bufoneria. Se vorbeşte de un stil baroc, de un gust baroc (goût baroque), de o terasă barocă (terrasse baroque). Termenul **baroc** nu priveşte o epocă anume, fiind întâlnit şi pe vremea regelui Manuel al Spaniei, în acelaşi timp când Neagoe Basarab scria „**Învăţăturile**" sale către Theodosie, şi în secolul al XVII-lea, pe vremea marilor cronicari, şi mult mai târziu, în numeroase opere literare. Fr. Milizia foloseşte termenul baroc în „**Dizionario delle belle arte del disegno**", referindu-se la artă. J. Buckhardt denumeşte cu adjectivul „baroc" arta decadentă a Renaşterii târzii. Wöfflin, în 1888, în „**Renaissance und Barock**", semnalează decadenţa arhitecturii Renaşterii. Tot el stabileşte patru categorii de opoziţie specifice barocului: închis-deschis, linear-pictural, clar-obscur, plan-profund. Barocul poate fi clasificat în perioade de evoluţie: Adrian Marino, în „**Dicţionar de idei literare**", îl citează pe Hatzfeld, care identifică **manierismul**, prima fază a barocului, în anii 1530-1570 (Italia), 1570-1600 (Spania), 1590-1640 (Franţa); **barocul propriu-zis**, 1570-1600, (Italia), 1600-1630 (Spania); 1640-1680 (Franţa); **barochismul**, ultima fază a barocului, 1600-1630 (Italia), 1630-1670 (Spania), 1680-1710 (Franţa). Influenţe puternice ale stilului baroc sunt resimţite în Italia, Franţa, Olanda, Germania. Cervantes, Lope de Vega, Gongora sunt ultimii mari reprezentanţi ai stilului. La englezi, barocul se manifestă cu oarecare întârziere: Shakespeare se manifestă în unele piese ca manierist („**Hamlet**"), în altele ca baroc („**Furtuna**"). Din baroc sunt extrase mari teme şi de către romantici: Foscolo, Manzoni, Leopardi. O manieră barocă de reprezentare a fenomenului artistic va dăinui până în zilele noastre, elemente de baroc fiind infuzate în toate modalităţile de creaţie. (***H.S.***)

ADDENDA

Al. Piru, 1977

„**Ţiganiada sau tabăra ţiganilor**, poemation eroi-comico-satiric, în douăsprezece cântece, terminat într-o primă formă în anul 1800, reluat şi definitivat înaintea invaziei lui Napoleon în Rusia (18 martie 1812), asemenea **Istoriei ieroglifice**, de Dimitrie Cantemir, n-a putut fi tipărită în timpul vieţii autorului şi a rămas multă vreme în manuscris (ediţia primei variante datează din 1875-1877, a celei de-a doua din 1925). Nu numai scopurile lui Budai sunt asemănătoare cu ale lui Cantemir, dar şi unele modele şi procedee. Amândoi autorii invocă **Batrahomiomahia** lui Homer, amândoi folosesc alegoria, unul punând la contribuţie **Bestiariile** medievale, altul fabula de mari proporţii, modernă, şi aşa-numitele «travestiri» de felul lui **Virgile travesty** (1648), de Scarron. Amândoi aplică tehnica cărţilor populare, a **Etiopicei** Cantemir, a **Alexandriei** Budai-Deleanu, amândoi apelează la cântecele populare, ajungând la cu totul altceva, Cantemir la «eleghii traghiceşti», Budai la mai mult decât nişte «viersuri» sau «cântece de doru lelii şi de frunză verde». În această privinţă ar fi de observat că Budai-Deleanu îşi caută modele noi întocmai ca şi poeţii contemporani din Ţara Românească şi Moldova, Ienăchiţă şi Alecu Văcărescu, Ioan Cantacuzino şi Matei Milu, al căror dascăl este, prin Petrarca şi Voltaire, clasicul Anacreon."

Manualul HUMANITAS

Albina şi ariciul, munţii

Această legendă face parte din „**Datinele şi credinţele poporului român adunate şi aşezate în ordine mitologică**", de Elena Niculiţă-Voronca, culegere de folclor apărută în anul 1903. Legenda de mai sus se aseamănă cu a lui „**Satan şi bunului Dumnezeu**" din volumul „**De la Zalmoxis la Genghis-Han**", de Mircea Eliade. Ca în fabulosul folcloric, şi aici apar **animale fantastice**, albina şi ariciul, cu semnificaţii simbolice consacrate. Dumnezeu este un Demiurg

blând, care încearcă să construiască lumea peste limite, într-un ritm exponențial, de aceea ea se aglomerează și trebuie redimensionată: „Zice că Dumnezeu, când a urzit lumea, a urzit prea mult și nu mai încăpea sub ceri. Ce să facă, ce să dreagă?". De aceea, albina este trimisă la arici să-l întrebe cum ar putea fi reconstruită lumea.

În mitologia românească, ariciul reprezintă înțelepciunea, fiind înzestrat cu viziune totală asupra universului nou construit, dar și un personaj arțăgos, manifestându-se ca atare la întrebarea albinei: „Dacă-i Dumnezeu, lasă să știe singur ce să facă!". Conform **„Dicționarului de simboluri"**, de Jean Chevalier și Alain Gheerbrant, ariciul are o funcție de **erou civilizator**, fiind venerat de vechii iranieni. La buriați, el este descoperitorul focului, fiind asemănat cu porcul-spinos din mitul populației kikuyu, din Africa Orientală. În plus, ariciul este considerat un descoperitor al Soarelui și al Lunii și un inventator al agriculturii. În mitologia medievală, ariciul este asimilat cu zgârcenia, din cauza obiceiului de a recolta cu țepii merele și smochinele întâlnite în cale. Albina, în schimb, este un purtător al sufletului, fiind slăvită la sudanezi. La egipteni, albina era asociată fulgerului, trăgându-se din lacrimile zeului Ra. Platon credea că sufletele oamenilor cumpătați se incarnează în albine. La celți, albina, din mierea căreia se realiza hidromelul, sursă a vieții veșnice, era supusă unei supravegheri atente. Un text în galeza medie consemna: „noblețea albinelor provine din Paradis [...] Dumnezeu și-a răspândit harul asupră-le și, din această cauză, slujba religioasă nu poate fi efectuată în absența cerii". Galezul **cwyraldd** provine din **cwyr**, care înseamnă **perfect, desăvârșit.** Cuvântul **céir-bheach** înseamnă **ceară de albine** și desemnează perfecțiunea. Nemurirea era asociată la celți cu înțelepciunea.

În această legendă, în viziune populară, se pare însă că Dumnezeu nu este un personaj omnipotent, deasupra lui aflându-se poate o altă entitate, care pune o anumită ordine în treburile Sale. Legenda aceasta pare a fi de sorginte apocrifă: Dumnezeu este o entitate inferioară, căreia Sophia sau Înțelepciunea i se destăinuie, spunându-i că se află sub semnul unei transcendențe mai mari. Albina, prin șiretlic, află știința ezoterică a ariciului, soluția salvatoare pentru Creator, aceea că suprafața pământului trebuie încrețită pentru a compensa risipa de spațiu: „Hm! El mă întreabă pe mine ce să facă! Da' de ce nu strânge pământul în mână boț, că s-ar face ici dealuri, colo văi, și ar încăpea!". Aflând ce trebuie făcut, albina ajunge la Dumnezeu și acesta o răsplătește, dăruindu-i știința de a face multă miere, devenind în același timp o ființă înțeleaptă.

Legenda aduce în scenă personaje adjuvante la însăși creația lumii, înzestrate cu însușiri speciale, folosite chiar de Dumnezeu. În plus, ariciul este un animal capabil să ascundă secretul dinainte de Facerea Lumii, având prin urmare tangență cu lumea primordială, iar albina, creată de un Dumnezeu întemeietor, urzitor al lumii, e un fel de Hermes Trismegistul, care duce cu rapiditate știrile în Olimp.

Această scurtă legendă are o tentă ironică, printr-o viziune acosmică asupra actului creației, în care Dumnezeu însuși întâmpină dificultăți, fiind nevoit să-și ia consilieri pământeni, care să-i dea ajutor. ***(H.S.)***

Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual

Ex. 1/ p. 71. Descrieți comportamentul personajelor din această legendă populară (Dumnezeu, ariciul, albina). Schițați, pornind de aici, portretul fiecăruia.

Ariciul este o ființă vicleană, depozitar al misterelor facerii lumii, albina îndeplinește, în schimb, rolul de spion, de „ochi și urechi" ale lui Dumnezeu, această credință identificându-se cu un panteism parțial, limitat la anumite ființe. Albina este o ființă bună; ea reprezintă un „erou pozitiv", un mesager al „științei transcendente de a face". Dumnezeu apare într-o viziune ușor ironică, ca în unele basme românești, cu puteri demiurgice reduse, fiind nevoit să-și ia ajutoare care nu aparțin lumii divine.

Ex. 5/ p. 71. Ce efect are folosirea acestui ton pentru un astfel de subiect? Citiți, pentru comparație, primele două strofe din poezia **„Abece"**, de Tudor Arghezi, înfățișând o altă ipostază a facerii cosmosului:

„A vrut Dumnezeu să scrie/ Și nici nu era hârtie./ N-avea nici-un fel de scule/ Și nici litere destule/ C-un crâmpei de alfabet/ Mergea scrisul foarte-ncet.// N-aș vrea nici atât să-l supăr/ Cât piperul de ienupăr,/ Dar o să vă spui ceva:/ Nici carte nu prea știa./ Orișice învățăcel/ Știa mult mai mult ca el."

Dumnezeu apare aici, în mod ironic, precum în scrierile apocrife creștine, ca un ignorant. În conformitate cu această teză, lumea este alcătuită după chipul și înfățișarea lui. Chiar Demiurgul este o ființă în afara oricăror norme de înțelegere în unele mitologii, de aceea el este precum un Trickster din mitologia germană; născut în condiții incerte de către Sophia, el creează lumea din greșeală, ceea ce dovedește caracterul rău, accidental al acesteia. O altă credință arată că Sophia este un alt eon în ierarhia cerească, ce nu-l poate imita întru totul pe Nenăscut, neavând aceeași putere; din această cauză, ceea ce realizează este doar o substanță fără formă și fără perfecțiune. Crearea omului urmează un scenariu asemănător, deoarece din ceva imperfect nu poate ieși decât tot un lucru nereușit. În **„Scrierea fără titlu"**, când Ialdabaot spune că el este singurul, Vocea Mamei intervine, contrazicându-l: „Te înșeli, Samael!". Arhonții sunt tulburați de această dezvăluire, ideea că el nu este ultima putere înfricoșându-i. La cererea lui, Arhonții creează o făptură greoaie și care nu se poate ține pe picioare, dar are drept compensație sufletul din partea Sophiei. În paulicianism – erezie medievală ai cărei adepți refuzau Sfintele Taine –, omul este făcut de Creator, dar nu are un suflet pe măsură, astfel că rămâne inanimat pentru trei sute de ani. Sufletul pe care reușește în final să-l realizeze Arhontele se face după hrănirea cu animale spurcate: broasca, șarpele, câinele, pisica, învelișul antinom **pneuma** fiind constituit din aceste elemente maculate. Mitul din **„Apocriful lui Ioan"** despre izgonirea lui Adam și a Evei din Rai este convingător pentru a arăta caracterul dual al acestuia: Adam este adus în Paradis, având ca hrană Arborele de Lumină, dar acesta era amar. Pentru a nu-l egala pe Ialdabaot, acesta o aduce pe Eva, pe care o modelează dintr-o parte din Inteligența-Lumină pe care reușise să o fure. Sfătuiți prost de Vulturul de Lumină, nu de Șarpe, aceștia mușcă din Arborele Cunoașterii, fiind alungați din Rai.

Ideea unui Dumnezeu ignorant este preluată și în poezia **„Abece"** a lui Tudor Arghezi: Dumnezeu nu are nici alfabetul, nu știe nici să scrie, iar din această cauză munca de scriere în „cartea lumii" merge foarte încet. În lupta sa continuă de cunoaștere a divinității, uneori în sens contestatar, ironic, pentru Arghezi Dumnezeu este o entitate fără știință transcendentă. (***H.S.***)

Manualul ***HUMANITAS***

SIMONA POPESCU

Cartea de bucate

SIMONA POPESCU (n. 1965). Poetă, prozatoare și eseistă. Scriitoare care luptă împotriva „generației retrograde", vinovată, în plan literar, de o anume desuetudine a lumii, de încremenire în forme existențiale revolute. Dintre volumele sale de eseuri, poezie și proză, cele mai puternic stăpânite de revoltă împotriva unui anume context social și politic sunt: **„Xilofonul și alte poeme"** (1990), **„Pauza de respirație"** (1991), **„Juventus"** (1994), **„Noapte sau zi"** (1998), **„Volubilis"** (1998).

„Cartea de bucate" a Simonei Popescu, text ce aparține volumului **„Exuvii"** (1997), se înscrie de la început sub semnul paradoxului, sub care stă, de fapt, însăși cartea la vârsta modernă și postmodernă a literaturii: basmul, cu lumea lui fabuloasă, plină de farmec, devine, pentru personajul copil, terifiant, generator de coșmaruri cu „lupi și babe criminale", în timp ce banala carte de bucate, „fără acțiune și fără personaje", de un utilitarism prozaic, ca și cartea de telefon, cartea cu cele mai multe personaje posibile, devine fascinantă, stârnind „toate simțurile,

imaginaţia", implicând şi conştiinţa, fiind semnificativă şi pentru „ceea ce se cheamă fiinţa umană în nebunia ei animalică". Acest text este un elogiu mai puţin obişnuit pe care Simona Popescu îl aduce cărţii în general, cartea de bucate, banală, „veche şi pătată", deschizând, în imaginaţia lectorului copil, un spaţiu comparabil cu tablourile lui Bosch şi Bruegel, aglomerat până la refuz cu o halucinantă manifestare de forme ale materiei, „mirosuri, materii, substanţe, instrumente, animale şi plante, culori, consistenţe".

Ca orice spaţiu imaginar coerent, ordonat, şi cartea de bucate devine un univers comparabil cu acela evocat de marile capodopere. Astfel, după o punte de trecere, un adevărat Stix culinar („Treceam peste supe, borşuri şi ciorbe"), se ajunge, ca în **„Divina comedie"** a lui Dante, la porţile **Infernului**, în care se evocă o aglomerare de fiinţe primare cu adevărat infernală, fiindcă aici „colcăiau într-o vignetă raci, melci şi midii", se extermină o faună diversificată, găini, curcani, porumbei, fazani, iepuri, bibilici, sitari, prin cele mai atroce „metode de sacrificare şi tortură". Termenul cel mai cuprinzător al acestor „ritualuri sinistre" este cel de „eviscerare", dar şi celelalte cuvinte dobândesc semnificaţia barbară a unei apocalipse: bietele vieţuitoare sacrificate pentru bunăstarea omului sunt „jumulite, decapitate, răzuite, îmbucătăţite, strivite, despicate, golite prin smulgere de măruntaiele lor şi umplute cu cele mai nepotrivite lucruri cu putinţă", într-o antiteză creatoare de mari efecte, „găina cea proastă şi nesimţită umplută cu nobile migdale sau stafide", porumbeii asociaţi cu „năpăstuiţii raci", „raţele erau ghiftuite cu portocale". Enumerarea acestora ţine de un tablou suprarealist, poate de **„Zarzavagiul"** lui Giuseppe Arcimboldo sau de masa de măcelar a unui Diavol sortator al produselor carnagiului uman realizat în lumea bine cunoscută a războaielor sau a operaţiilor chirurgicale. Ieşirea din această bolgie parcă a Infernului, consecinţă a mutării atrocităţilor umane în cartea de bucate, se face printr-o suită de metafore şi de hiperbole apetisante, un fel de drum către Purgatoriu, cu un peisaj la fel de halucinant, „trecând prin bălţi de supe, prin mlaştini de ciorbe şi borşuri, mâluri de sosuri şi smârcurile bulioanelor".

Toate acestea se constituie într-un **Purgatoriu** al dorinţelor sângeroase ale omului. Unele denumiri sunt din sfera absurdului, desprinse din scrierile lui Urmuz: „prăjitura cu grilaj", friptură de porc „în pergament", altele sunt cu totul stranii: **cuib de viespi, guriţe, barbă de capră, bulgări de zăpadă, tobă, pană de somn, trandafiri, vrăbioare şi corăbioare.**

Multe cuvinte aparţin limbajului primitiv şi denotă acţiuni violente: **răsucire, smulgere, jumulit, despicat, eviscerat, pătruns, fript, macerat, fezandat, tăiat, tocat, zdrobit, bătut, strivit, opărit, jupuit, înăbuşit, dezosat, prăjit, fiert.**

Cartea de bucate este o **imago mundi**, fiind „frumoasă şi monstruoasă, veselă şi tristă, rafinată şi grotescă, mâloasă şi aeriană, copilăroasă şi nebună", un amestec de „tandreţe şi agresivitate, de poezie şi bestialitate, de sadism şi delicateţe". După atâtea carnagii, nota de umor nu lipseşte, pentru că felurile de mâncare se numesc ciudat: **picioruşe, aripioare, codiţe**, denumirile finale ale preparatelor având un farmec poetic care îndeamnă la elanuri pantagruelice. Efectul cel mai ciudat al întregului text este că atracţia mitică, fascinantă a acestei cărţi „uluitoare" scade brusc în momentul când se întoarce la banala ei utilitate practică, „atunci când, spune autoarea, ar fi trebuit să încep, la rândul meu, să execut ritualurile cu pricina, care mă îngroziseră fascinatoriu în copilărie". Încă un **mit distrus**, odată cu risipirea, inevitabilă în plan individual, a celuilalt mit, de astă dată etern, ireversibil, dar repetabil, al copilăriei. (***H.S.***)

Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual

Ex. 3/ p. 74. Cartea despre care vorbeşte Simona Popescu *nu* era însă o scriere literară, de ficţiune, ci una utilitară? Cum se explică atunci reacţiile tinerei cititoare?

Explicaţiile se găsesc, fără îndoială, în comentariul de mai sus. Ficţiunea apare în momentul când spaţiul literar dobândeşte nota de fascinaţie a privirii infantile, când toate mâncărurile prind viaţă şi emit miresme ce sunt receptate de simţul olfactiv al personajului narator. Unele tablouri seamănă cu cele ale lui Bruegel sau cu infernurile lui Hieronymus Bosch. Racii sunt aruncaţi în apa clocotindă, piftiile tremurătoare induc ideea unui adevărat Purgatoriu, iar prăjiturile au forme ce amintesc de fantasmele marinarilor.

Ex. 4/ p. 75. În evocarea vremurilor copilăriei se suprapun două momente diferite: cel al trăirilor de odinioară, rememorate, şi cel al prezentului în care scrie autoarea. Identificaţi în text elementele care indică suprapunerea perspectivei adultului peste cea a copilului.

Există două planuri temporale distincte ale naraţiunii, structurate după modelul povestirii în ramă, al unui **metatext** dispus simetric la începutul şi la sfârşitul textului principal. Primul, prin care timpul se scurtcircuitează dinspre prezentul narativ către trecut, reprezintă coborârea în infernul patimilor gastronomice şi în universul fascinant al materiilor, precum şi urcarea finală către Purgatoriu, apoi iarăşi către prezent. De fiecare dată se descrie în chip obiectiv „cartea mamei", a cărei imagine apare din perspectiva unui timp îndepărtat: „Cartea mamei, în care erau desenaţi cu minuţie peşti şi animale, fructe, cochilii, abstractizate cumva de rafinamentul desenului, mi s-a părut întotdeauna o carte uluitoare, frumoasă şi monstruoasă, veselă şi tristă, rafinată şi grotescă, mâloasă şi aeriană, copilăroasă şi nebună [...]. Ea a încetat să mă intereseze mai târziu, atunci când ar fi trebuit să încep, la rândul meu, să execut ritualurile cu pricina...". (***H.S.***)

SUGESTII ANALITICE ŞI DIDACTICE

1. Extrageţi expresii prin care se construieşte imaginea unui univers culinar infernal.
2. Care sunt transformările pe care le suferă carnea pentru a ajunge pe masa consumatorului?
3. Identificaţi note comice în textul prezentat mai sus.
4. În ce constă deliciul pantagruelic sugerat de acest text?
5. Comparaţi imaginile sugerate de cartea de bucate cu scene ale „**Infernului**" imaginat de Dante Alighieri.
6. Explicaţi cruzimea unor tehnici culinare: racii sunt aruncaţi de vii în apa clocotită, bibilicile, sitarii şi iepurii sunt supuşi unor inedite proceduri de tortură.
7. De ce atracţia mitică a cărţii de bucate scade în momentul în care autoarea trebuie să îndeplinească acest ritual culinar?
8. În ce constă mitul distrus al eului narator? Coincide acest mit cu ieşirea din copilărie?
9. Poate fi considerată cartea de bucate o „imago mundi", o modalitate de reflectare a lumii?
10. Explicaţi cum poate o carte de bucate, fără personaje şi fără acţiune, să aprindă imaginaţia copilului.
11. Identificaţi notele de fantastic cotidian din „**Cartea de bucate**", de Simona Popescu.
12. Faceţi comparaţie între cartea de bucate şi cartea de telefon. Ar putea fi aceasta un „roman" cu un număr imens de personaje?

Temă

(1) Alcătuiţi o compunere în care o parte din persoanele consemnate pe o secţiune de pagină din cartea de telefon să devină personaje. Puteţi introduce în compunere note de fantastic al realităţii.

NICOLAE MANOLESCU

Camera fantastică

Eseul „**Camera fantastică**" a apărut în volumul „**Teme 2**" (1975) şi reprezintă o mărturie de lectură încărcată de semnificaţii estetice, prin supralicitarea, în sens benefic, a unei teme incitante – veche şi modernă în acelaşi timp –, **camera ascunsă**, temă de meditaţie întâlnită de la naratorul anonim din basmul românesc până la francezul Gaston Bachelard. Specifică la Nicolae Manolescu este personalizarea observaţiei critice, printr-un impresionism de influenţă călinesciană, fapt ce conduce la o expresivitate accentuată a textului critic, infuzat de metafore memorabile, la o lectură plăcută, adresată unui cerc mai larg de cititori. Este şi cazul „**Camerei fantastice**", în care investigaţia tematică de natură bachelardiană se construieşte pe un fapt memorialistic, amintirea casei din copilărie, cu spaţiile ei izolate şi misterioase, în care deliciul cel mai mare era lectura cărţilor lui Jules Verne, „**20 000 de leghe sub mări**" şi „**Mihail Strogoff**", ele înseşi deschizătoare de spaţii imaginare insolite, fantastice.

Textul stă, de aceea, sub semnul misterului, potenţat prin descrierea spaţiilor secrete ale camerei copilăriei, adevărată „cameră onirică" în sensul dat de Gaston Bachelard, în care lumea vârstei de aur devine fabuloasă. Mai întâi, ea pare fără sfârşit, ancorată într-un timp nelimitat, sugerat de ceasornicele „foarte vechi şi împodobite", ce includ o anumită aură mitică, atemporală, măsurând „liniştit un timp care mi se părea că nu se va sfârşi niciodată". În acest continuum temporal se clădeşte imaginea lumii, care aparţine unui copil aflat în căutarea aventurii: „Deschideam pe furiş uşa unui dulap şi simţeam un miros puternic de **patchouli**. Şi ce minuni erau în dulapurile acelea! Casete cu înfăţişare ciudată, cutii cu pălării, bomboniere, rame pentru fotografii, pulverizatoare din cauciuc, cu cordon şi ciucuri, obiecte de toaletă al căror rost nu-l ştiam.". E un spaţiu cu alte legi, în care fiecare obiect devine un **totem magic**, cu valenţe de transmaterializare a cosmosului. Dulapurile sunt porţi de revelare a teritoriilor fantastice, de unde se ţes mrejele de secretă imaterialitate a cosmosului. **Camera interzisă**, motiv de basm, devine un irezistibil spaţiu de atracţie pentru copil, la o vârstă care este, prin excelenţă, a copilăriei, a imaginarului fără limite: faţă de adult, copilul are inocenţa de a nu-şi cenzura gândurile, devenind, tocmai din acest motiv, un adevărat demiurg. Singurul care are privilegiul de a asista la spectacolul spaţiului magic este copilul. Iar descoperirile sunt pe măsură: „Povestisem într-un caiet o anumită întâmplare şi împrejurarea trebuia, după socotinţa bunicilor mei, să rămână secretă.". Seiful găsit din întâmplare conţine un caiet, văzut în copilărie ca o carte magică, în care se ascund secretele lumii întregi. Căpitanul Nemo, crede naratorul, trebuie să fi avut, pe nava lui, un caiet cu secretele întregului univers fizic.

Misterul se instituie, aşadar, prin localizarea unui spaţiu secret, în care poveştile prind viaţă şi se transferă pe nesimţite în carte, devin cu adevărat spaţiu imaginar, cameră fantastică, labirintică, faţă de care imaginaţia copilului manifestă o atracţie irezistibilă: „Imaginaţia copilului este altceva decât imaginaţia poetului: exploatare de spaţii închise. Până târziu, m-au atras podurile şi pivniţele şi ţin minte foarte bine până şi mirosul de praf închis din podul casei în care m-am născut [...]. În cărţi, copilul caută aceleaşi universuri închise [...]", existând o deplină corespondenţă între „spaţiile secrete ale imaginaţiei" şi „podurile copilăriei" ori seiful misterios din casa amintirii. Ca într-un tărâm magic sau în hala unei nave, există o încăpere multidimensională, unde se pot vedea şi submarinul Nautilus, şi racheta lui Hector Servadac, şi castelul din Carpaţi, şi interiorul vulcanului, dar şi obiectele comune, simbolice însă, ale casei din copilărie, în care, după cum spune autorul, „s'enclore et s'installer, tel est le rêve existentiel de l'enfance et de Jules Verne". (***H.S.***)

Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual

Ex. 1/ p. 77. În ce fel de scrieri, foarte gustate de copii, apare adesea fascinația încăperii tăinuite, zăvorâte?

Basmele conțin imaginea încăperii interzise, a camerei oprite. Interdicția vizează o realitate magică: protagonistul care încalcă interdicția este sortit unui complicat scenariu de regăsire a drumului de întoarcere. Fie persoana iubită dispare și el o caută ani în șir, fie castelul sau realitatea fără limite se destramă, iar „poarta de intrare" spre o astfel de lume se regăsește foarte greu.

Ex. 4/ p. 77. Comentați afirmația: „Imaginația copilului este altceva decât imaginația poetului: exploatare de spații închise."

Afirmația susține un adevăr fundamental, capacitatea creatoare a imaginației copilului, încă neformatată de o învățătură scolastică, adesea nefolositoare. Mai mult, el are putința de a sparge „pereții" realului, de a permite intruziunea fantasticului în lumea obișnuită. Din orice spațiu închis, se poate obține, prin forță creatoare, specifică vârstelor mici, necolmatate de realul restrictiv, un spațiu deschis. (***H.S.***)

ADDENDA

Eugen Simion, 1974

„În privința criticii propriu-zise, N. Manolescu înlătură, iarăși (în cap. **Critice**), câteva prejudecăți. El respinge, de exemplu, ideea referitoare la critica culturală, normativă, cu argumente, în genere, plauzibile. Tot așa, prejudecata (acceptată și de G. Călinescu) despre un Maiorescu lipsit de spiritul creației în critică. Sunt paginile cele mai substanțiale din **Contradicția lui Maiorescu**. În alte privințe, autorul urmează pe E. Lovinescu (ideea de totalitate a criticii maioresciene, de pildă, sau simțul critic ca formă de inerție etc.) pe care însă face eroarea de a-l combate cu prea mare ușurință."

Gaston Bachelard, 1948

„Lumea reală se șterge dintr-odată, când te duci să trăiești în casa amintirii. Ce mai valorează casele din stradă când evoci casa natală, casa intimității absolute, casa în care ai dobândit simțul intimității? Pentru că în noi trăiește o casă onirică, alegem un colț întunecat din casa natală, o încăpere mai tainică. Casa natală ne interesează încă din cea mai fragedă copilărie, pentru că ea poartă cu sine mărturia unei protecții mai îndepărtate [...] Când căutăm în aceste depărtări onirice, găsim impresii cosmice. Casa este un refugiu, o sihăstrie, un centru. Atunci simbolurile se coordonează."

SUGESTII ANALITICE

1. Stabiliți asemănări și deosebiri între imaginea casei din „**Amintiri din copilărie**" și aceea din „**Camera fantastică**".
2. Clasificați cele două texte în funcție de relația text ficțional-text nonficțional.
3. Identificați, pe baza opoziției ficțional-nonficțional, caracteristicile fiecăruia dintre cele două texte.
4. Încercați să definiți noțiunile de „eu ficțional" și „eu real" în funcție de cele două texte.
5. Arătați modul în care se produc mecanismele evocării în cele două texte.
6. Alegeți, dintre cele două, textul cu un mai accentuat caracter memorialistic și argumentați alegerea făcută.
7. Se poate considera că textul „**Camera fantastică**" este un eseu despre fascinația misterului?
8. Comparați sensul atracției spațiale din „**Amintiri din copilărie**" și din „**Camera fantastică**".

9. Identificaţi „alveole“ de spaţiu-timp în cele două opere literare care compun imaginea casei.

10. Argumentaţi că textul lui Nicolae Manolescu este un eseu.

Teme

① • Identificaţi **motivul casei** (al locuinţei) în mai multe opere literare, poezie sau proză.
• Alcătuiţi o listă bibliografică în care să cuprindeţi creaţiile literare respective.

② Redactaţi un eseu de 2-4 pagini având ca subiect acest motiv literar.

Manualul NICULESCU

MIRCEA ELIADE

Domnişoara Christina

Romanul **„Domnişoara Christina“** (1936) este o istorie cu strigoi, cu filiaţii folclorice autohtone. Acţiunea se petrece la conacul din Câmpia Dunării al familiei Moscu şi se concentrează în jurul legendei create de domnişoara Christina, sora mai mare a doamnei Moscu, ucisă în timpul răscoalelor ţărăneşti din 1907. Aici soseşte, invitat de Sanda, fiica mai mare a stăpânei conacului, pictorul Egor, care pătrunde treptat într-un scenariu fantastic, din care cu greu se desprinde în final, eliberându-se de influenţa malefică a locurilor. Încă de la sosire, atmosfera de la conac i se pare bizară, generată de semne ciudate, ca în cele mai autentice scrieri fantastice, de pildă ale lui Edgar Allan Poe sau Howard Philips Lovecraft: conacul şi pământurile sunt lăsate în paragină, vitele pier, lipsite parcă de vlagă, servitorii pleacă, bântuiţi de nelinişti bizare. Persoanele din casă au o purtare ciudată, doamna Moscu se află parcă într-o perpetuă stare somnambulică, Sanda suferă de o boală secretă, pierzându-şi puterile pe zi ce trece, Simina, fata mai mică, de numai nouă ani, are faţă de Egor manifestări erotice precoce. Pictorul se simte acaparat de forţe demonice, de reprezentări erotice pline de magie, în care domnişoara Christina se insinuează demonic prin intermediul Siminei. Eliberarea vine, în final, numai prin incendierea conacului şi aplicarea ritualului tradiţional de exorcizare a strigoilor.

Proiecţia în spaţiul fantastic a întâmplărilor se face cu multă subtilitate, prin acumulare treptată de semne ciudate, care, în cea mai bună definiţie a fantasticului, nu-şi găsesc explicaţie, derutând personajele implicate în acţiune. Egor alunecă pe nesimţite într-un cadru ireal al texturii spaţio-temporale, ce permite resuscitarea unor secvenţe din trecut, la care asistă multă vreme fără înţelegere, fără explicaţii logice. Personajele ce resimt prezenţa lumii demoniace, mai mult, conflictul între spaţiul real şi spaţiul ireal, sunt Egor şi Nazarie. Din perspectiva lor se prezintă, în roman, aspectul decrepit al conacului („D-l Nazarie deschise cu multă băgare de seamă uşa. Găsi pe săliţă o lampă cu gaz cu flacăra scăzută.“) şi mirosul ciudat al pădurii, care trimite la epoci îndepărtate, amestecând planurile temporale: „Uneori ţi se pare că au putrezit foarte departe păduri întregi, pentru a aduce vântul un astfel de miros complex...“.

Câmpia aduce cu aburii ei miasme şi poveşti ieşite din comun, care, împreună cu semnele bizare ale conacului, lasă o amprentă malefică asupra personajelor. Într-un fel, se anticipează întâmplările prin care strigoiul, domnişoara Christina, începe să-şi facă apariţia. În momentul în care Egor şi Nazarie discută despre fotografii, cei doi se simt observaţi de o privire situată dincolo de ei. Personajele feminine, doamna Moscu, Sanda şi Simina, variante ale unui ideal de frumuseţe feminină, încep să devină enigmatice, mai precis, să-şi dezvăluie un anume secret ce le uneşte, de care oaspeţii îşi dau seama într-un târziu. Portretul Siminei ascunde porniri de o precocitate perversă: „Profesorul nu-şi putea lua ochii de pe figura ei neasemuit de frumoasă. Parcă ar fi fost o păpuşă; o frumuseţe atât de perfectă, încât părea artificială. Chiar şi dinţii erau prea strălucitori, părul prea negru, buzele prea roşii [...] nouă ani, aşa i-au spus aseară,

dar câtă feminitate în mersul ei, câte farmece în gesturile ei mici și rotunde.". Doamna Moscu pare extrem de obosită noaptea, puterile ei împuținându-se „o dată cu ale soarelui", și e mult mai vioaie dimineața: „Parcă nu arăta atât de obosită în dimineața aceasta. Era îmbrăcată într-o rochie fumurie, cu guler roz-pal. Părea într-adevăr mai tânără, mai înviorată.".

În timpul unei cine, intruziunea necunoscutului, a fantasticului, se face prin complicitatea locatarilor de la ciudatul conac: pentru că doamna Moscu făcea, în timp ce mânca, zgomote puternice, uitând parcă de sine, încât toți deveniseră atenți, Sanda o întrerupe, spunând că a visat-o pe domnișoara Christina, aducând deci în discuție un subiect care îi obsedează pe toți. Doamna Moscu își amintește împrejurările stranii în care a murit domnișoara Christina: „– A murit în locul meu, sărăcuța. Pe mine m-au trimis la Caracal, cu fratele meu, iar ea a rămas la moșie. Asta a fost în 1907. Și au omorât-o...". Simina consideră că domnișoara Christina are încredere numai în ea, pentru că Sanda a devenit domnișoară și a început să o uite, ceea ce se și confirmă în roman, drept pentru care Simina preia, în chip straniu pentru vârsta ei, manifestările erotice ale personajului dispărut.

Portretul Christinei, imortalizat de pictorul Mirea, devine un agent insistent în crearea atmosferei stranii de la conac. În salonul în care se află portretul Christinei este o răceală nefirească: „Se trudea să-și dea seama de unde izvora în sufletul său atâta melancolie și oboseală, în fața acestei fecioare care îl privea în ochi, zâmbindu-i cu familiaritate, parcă l-ar fi ales numai pe el din tot grupul, să-i spună numai lui de nesfârșita ei singurătate.". Domnul Nazarie, arheolog, simte că în portretul domnișoarei Christina se ascunde parcă imaginea unui strigoi, identificat în „chipul acela de abur care se apropiase atunci, la masă, de umerii d-nei Moscu". Senzația în încăpere e de timp oprit, de tinerețe încremenită: „Mirosea ciudat în odaie; nu a mort, nici măcar a flori funerare, ci un miros de tinerețe oprită pe loc, oprită și conservată aici, între patru pereți.

O tinerețe de-acum multă vreme. Parcă soarele nu trecuse prin această odaie și timpul nu măcinase nimic. Nimic nu părea primenit, schimbat de când murise domnișoara Christina. Mirosul acesta e parfumul tinereții ei, resturi miraculos păstrate din apa ei de colonie, din aburul trupului ei. Dl Nazarie înțelegea acum toate lucrurile acestea mici și stranii. Se mira singur de ușurința cu care le înțelege și de graba cu care le acceptă.".

La început, Egor se îndrăgostește de Sanda, cerându-i acesteia, în momentul în care își pune șevaletul și culorile în pat, să-i recite poeme despre toamnă. În acest timp, doica Siminei îi spune basme ciudate, ieșite din comun. În decorul acesta, Egor nu-și dă seama cine se ocupă de întreaga moșie: „Soțul d-nei Moscu murise de câțiva ani; cumnata ei are moșie în altă parte a țării. Poate vreun administrator, vreun vechil moștenit...". Simina îl lămurește pe Egor că doica se ocupă de plata oamenilor, răspunzându-i parcă gândului nerostit, iar basmul pe care i-l spusese doica este al feciorului de cioban care se îndrăgostise de o împărăteasă moartă. Simina pare să aibă o legătură specială cu domnișoara Christina, pentru că ochii acesteia sclipesc straniu în întuneric: „Egor tresări și se simți deodată înspăimântat. Nu din cauza întunericului care se lăsase brusc, mai ales aici, între pomi. Simina parcă se oprise într-adins aici. Ochii îi străluceau, cu pupilele mărite, și capul avea o stare țeapănă, nefirească. Egor fusese înspăimântat de glasul cu care pronunțase Simina ultimele cuvinte. Întotdeauna știa să sublinieze cuvintele, să le dea sensuri voite de ea, să ți le împlânte ca un fier roșu în inimă.". Simina îl sperie pe Egor, silindu-l să se uite în altă parte, pentru că ea văzuse ceva în direcția opusă. Împrejurările fantastice se conjugă, se amplifică: mai târziu, Egor află de la Sanda că de fapt doica nu fusese prezentă pe moșie, ea fiind plecată la cumpărături la Giurgiu. Pentru Nazarie, fiu de sergent de jandarmi, foarte apropiat de sat și de lumea acestuia, întregul conac este blestemat: „E un loc blestemat. Am simțit asta din prima seară. Nu e nimic sănătos aici. Nici măcar parcul acesta artificial, parc din salcâmi și ulmi puși de mâna omului...". Cei doi, domnul Nazarie și Egor discută despre iubirea pe care amândoi o împărtășesc pentru domnișoara Moscu și despre faptul că mersul

lucrurilor îi determină să creadă că nimic nu e curat în ceea ce o priveşte pe domnişoara dispărută în urmă cu mult timp. Domnişoara Christina avea o cruzime bolnăvicioasă de a bate ţăranii, iar vechilul, care îi era şi amant, se purta ca o fiară. Legenda Christinei îi sperie pe copii şi pe ţărani, chiar în momentul de faţă. Moartea ei este dubioasă, spunându-se că vechilul o omorâse, din gelozie. Fapta domnişoarei era „prea drăcească", trădând o senzualitate erotică ieşită din comun: „Oamenii spun că veniseră ţăranii de pe alte moşii, şi ea i-a chemat câte doi, câte doi, în iatac, să le împartă averea. Spunea că vrea să-şi împartă toată averea, cu acte, numai să n-o omoare... De fapt, se lăsa siluită pe rând de toţi. Ea îi îndemna, chiar ea. [...] Până a venit vechilul şi a împuşcat-o. A povestit la tot satul cum a împuşcat-o, dar apoi a fost omorât şi el, când a venit armata; o parte din oameni au fost împuşcaţi, alţii, după cum ştii, au înfundat ocna... Nu s-a aflat. Dar familia, rudele, prietenii de-atunci au ştiut repede.". După această întâmplare, oamenii spun despre domniţa Christina că s-ar fi prefăcut în strigoi.

Strigoiul îi apare lui Egor în plan oniric, într-unul din visele sale obişnuite, ca un straniu joc dintre real şi ireal. Radu Prajan, mort într-un accident stupid pe stradă, îi povestea despre mirosurile stranii de uleiuri, „tehnice", „sintetice", ce îi aducea aminte de lăzi aduse din vreun oraş exotic, îndepărtat. Prajan îl avertizează, în vis, pe Egor că este într-o mare primejdie: „– Pentru că veni vorba despre tine, spuse el repede, păzeşte-te bine, căci eşti într-o mare primejdie...".

Prajan se îndepărtează, iar ordinea reală a lucrurilor se schimbă: „În jurul lui Egor obiectele se abureau, se ştergeau. Începea şi pe el să-l cuprindă frica. Întoarse capul şi întâlni alături trupul domnişoarei Christina. Îi zâmbea, ca în tabloul lui Mirea. Dar parcă era altfel îmbrăcată; într-o rochie albastră, cu franjuri, cu dantele multe. Avea mănuşi negre, lungi, care îi făceau mai albe braţele.

– Plecaţi! porunci domnişoara Christina, încruntându-se şi ridicând încet braţul către Prajan.

Egor simţi o cumplită ameţeală la auzul glasului ei. Se deosebea de toate celelalte glasuri auzite în vis. Parcă venea **din afară**, din altă lume – şi Egor se clătină ca şi cum s-ar fi pregătit să se trezească. Domnişoara Christina îi apucă însă braţul şi îi şopti aproape de ureche:

– Încet, dragul meu, nu te speria. Eşti la tine în odaie, la **noi**, dragostea mea...".

Totul se schimbă, sub influenţa domnişoarei Christina, decorul fiind acum cel din camera lui Egor: „Se apropiase atât de mult, încât Egor simţi un insuportabil parfum de violete învăluindu-l.". Apropierea strigoiului îi trezeşte reacţii contrare: „Dar lui Egor nu-i era teamă că stă de vorbă cu o moartă, ci îl stânjenea apropierea ei prea caldă, parfumul prea puternic de violete, răsuflarea ei atât de **feminină**.". Ceea ce îi spusese Nazarie nu era adevărat, mai adăugă domnişoara Christina, apropiindu-se şi devenind tot mai reală: „Îşi scoase alene o mănuşă şi o zvârli peste capul lui Egor, pe măsuţa de alături. Mirosea acum mai puternic a violete. Ce gust prost să te parfumezi într-un asemenea hal... Simţi deodată o mână caldă mângâindu-l pe obraz.".

Ideea de apropiere între personaje aparţinând totuşi unor lumi radical diferite e sugerată prin versurile din **„Luceafărul"**, pe care domnişoara Christina începe să le recite melodios: „Mă dor de crudul tău amor/ A pieptului meu coarde,/ Şi ochii mari şi grei mă dor,/ Privirea ta mă arde...". Se produce astfel o stranie translaţie dinspre vis către realitate, prezenţa strigoiului părând pe deplin materială, astfel încât Egor începe să se roage: „Christina mai făcu un pas. Foşnetul rochiei de mătase se auzea cu o extraordinară claritate. Nu se pierdea nici o nuanţă, nici un detaliu. Paşii domnişoarei Christina se împlântau în tăcerea odăii cu o perfectă siguranţă. Paşi de femeie, moi, dar vii, emoţionaţi. Când se apropie de pat, Egor îi simţi din nou trupul şi simţi aceeaşi senzaţie de căldură artificială, dezgustătoare.". Strigoiul se apropie de fereastră, iar Egor nu mai are curajul să se uite spre a vedea ce se întâmplă. În momentul când aprinde lampa, el nu surprinde decât un fluture speriat de lumină şi aburi reci într-un „văzduh încremenit".

A doua zi, Egor se trezeşte greu, aflând ceva mai târziu că Sanda este bolnavă. În odaia ei persistă un miros de sânge, iar fata este foarte palidă. Simina, în schimb, plecase spre grajdul cel vechi, situat într-un „şopron pe jumătate ruinat". Încăperea este „lungă, veche, neîngrijită", aici aflându-se o „caleaşcă veche şi ieşită din modă", în care mătuşa „îşi plimba bătrânele ei oase." Pictorul crede că domnişoara Christina nu a fost niciodată bătrână, deşi Simina afirmă că nimeni nu ştie nimic despre ea. Egor îşi înfige mâna în braţul Siminei, încercând să desluşească ce se află dincolo de aceste întâmplări stranii, dar primeşte o replică din partea unor forţe invizibile: „În acea clipă, simţi o durere atât de violentă în braţul ei drept, încât dete drumul fetei. Trupul întreg i se golise de vlagă. Braţele îi atârnau moi, lipite de şolduri. Şi parcă nu-şi dădea seama unde se află, pe ce lume se află...". Simina îşi aranjează părul şi pleacă, fără să-i mai dea nici o atenţie, de parcă Egor nici nu ar fi existat.

Sanda se simte din ce în ce mai obosită, în timp ce doamna Moscu citeşte versuri din drama **„Antony"**, de Alexandre Dumas: „Viens donc, ange du mal, dont la voix me convie,/ Car il est des instants où si te je voyais,/ Je pourrais pour ton sang t'abandonner ma vie/ Et mon âme... si j'y croyais!". Când reciteşte poemul **„Luceafărul"**, doamna Moscu se simte din ce în ce mai obosită, semn al apropierii de tărâmul celălalt, în care sălăşluieşte domnişoara Christina. De acum, semnele stranii se înmulţesc, într-un univers ce dobândeşte o halucinantă turnură fantastică. Ţânţarii secătuiesc puterile animalelor şi ale păsărilor de curte, gâştelor şi vitelor. Animalele care mureau, atmosfera îngheţată, urletele lugubre ale unui câine sunt toate semne ale puterii de dincolo, stranii, fantomatice. Doica este un alt personaj straniu, o „femeie fără vârstă", care „parcă s-ar fi trudit o viaţă întreagă să calce ca o şchioapă", cu un glas fără inflexiuni. Sanda dispare, pentru scurt timp, în alt tărâm, iar fata este speriată de această perspectivă.

Noaptea, peripeţiile onirice ale lui Egor continuă: „Se trezi deodată într-un mare salon cu pereţii auriţi, cu policandre uriaşe, de care atârnau vârfurile săgeţilor de cristal. «Da, acum începe visul"», îşi spuse Egor şi încercă să se zbată, să fugă din el. Dar îl cuprinse mirarea văzând în jurul lui atâta lume necunoscută şi atât de elegant îmbrăcată. Mai ales femeile, în rochii lungi şi cu talii strânse.

– Vous êtes à croquer!... auzi el alături glasul unui bărbat.

Şi apoi, râsete de femei. «Unde am mai auzit eu aceleaşi cuvinte? se întrebă nedumerit Egor. «Sau poate le-am citit undeva, demult...»".

Hainele femeilor sunt vechi, demodate, de prin anii 1900, iar personaje cunoscute sunt Radu Prajan şi domnişoara Christina, care se face simţită prin cunoscutul parfum de violete. Domnişoara Christina îşi mărturiseşte dragostea pătimaşă pentru Egor:

„– N-ai să înţelegi niciodată, dragostea mea! şopti Christina. Căci pe tine nu vreau să te pierd, nu-mi trebuie sângele tău... Vreau să mă laşi câteodată să te iubesc!...

Vorbise cu atâta patimă, cu atâta foame de dragoste, încât Egor se înspăimântă. Încercă să fugă. Alerga parcă pe un coridor fără sfârşit, necunoscut, sinistru. Se crezu, după câteva clipe, singur.".

Devine chiar ameninţătoare şi inflexibilă, în stare să-şi folosească straniile puteri malefice, când Egor spune că o iubeşte de fapt pe Sanda, nu pe ea:

„– Aş fi putut să-ţi îngheţ gândul şi să-ţi usuc limba, spuse ea. Aş putea oricând să te am în puterea mea, Egor!... Mi-e uşor să te farmec, să fac tot ce vreau din tine... M-ai urma şi tu, ca ceilalţi... Şi sunt foarte mulţi, Egor... Nu mi-e teamă de rugăciunile tale... Tu nu eşti decât un om viu. Eu vin din altă parte. N-ai să poţi înţelege, nimeni nu poate înţelege... Dar pe tine nu voiam să te ucid, dragostea mea, cu tine voiam să mă logodesc... Curând, ai să mă vezi şi **altfel...**". Egor se simte privit de fiinţe situate într-o altă lume: „Nu era prezenţa domnişoarei Christina. Se simţea privit de **altcineva**, a cărui groază nu o mai încercase. Frica i se lămurea acum cu totul altfel; ca şi cum s-ar fi trezit deodată într-un trup strein, dezgustat şi de carnea, şi de sângele, şi de sudoarea rece pe care o simţea şi care nu mai era totuşi **a lui**. Apăsarea acestui

trup strein era peste putinţă de suferit. Îl gâtuia, îi sorbea aerul, istovindu-l. **Cineva** îl privea de-alături, de foarte aproape de el, şi privirile acestea nu erau ale domnişoarei Christina...". **Celălalt** pare a fi un mesager diabolic al tărâmului întunecat, cu o putere de a mări gravitaţia în mod selectiv, cu o prezenţă terifiantă pentru Egor.

Scenele de iubire promise de Christina sunt de o senzualitate grea, maladivă: „Cum te vei arunca în braţele mele! Ce caldă va fi coapsa mea pentru tine, iubitule! [...] Odată am să vin la tine în pat, goală, se trezi gândind Egor. Şi-am să te rog să mă strângi mult în braţe, atunci, dragostea mea!... Învaţă-te cu mine alături, Egor. Iată, aceasta este mâna mea, şi ea te mângâie fără să te sperie; ea îţi aduce bucurie, mâna aceasta; o simţi, acum, o simţi pe obrazul tău, lipită?".

În plină interferenţă a realului cu fantasticul, Sanda o vede şi ea pe domnişoara Christina, apoi îşi povesteşte viziunile lui Egor, care se jură că va străpunge inima strigoiului cu un ţăruş. Sanda este cu adevărat în pericol, pentru că domnişoara Christina o ameninţă cu moartea. În acest timp, Simina se duce în grajdul părăsit, un **loc magic** unde are loc un proces hierofanic: „Egor alergase de-a dreptul la grajdul vechi. Înăuntru începuse să se facă întunerec. Ochiurile ferestrelor erau mai stinse acum. Egor se îndreptă spre rădvanul domnişoarei Christina. Privi cu atenţie în toate colţurile, fără să întâlnească trupul mic al Siminei. «S-a ascuns în altă parte», gândi el. Începu să cerceteze trăsura; era veche, roasă de ploi, cu pernele scorojite. Rămase câteva clipe nehotărât, cu gândul la Simina, întrebându-se unde ar putea s-o caute.".

Un alt loc cu potenţe magice este pivniţa pe care Egor o vizitase la început: „Sanda le arătase şi spărtura prin care se strecura argatul. Ce mult a trecut de-atunci, din acea zi de toamnă caldă şi limpede, când Sandei îi sticleau viclean ochii şi se auzeau atâtea glasuri tinereşti pe treptele pivniţei…". Aici o întâlneşte pe Simina, care spune că a fost trimisă pentru a lua o sticlă de borviz, dar nu o găseşte, pentru că nu se pricepe la etichete. Prezenţa Siminei în acest loc este misterioasă, o febră ciudată punând stăpânire pe Egor. În întunericul pivniţei, între cei doi are loc o ciudată scenă a sărutului, Simina având apucături de vampir:

„– Nu aşa, Egor, nu aşa! şopti Simina. Să mă săruţi unde vreau eu!…

Îi cuprinse repede gura, înfigându-şi dinţii în buze.

Egor simţi o neînchipuită, cerească şi sfântă dezmierdare în carnea lui întreagă. Îşi plecă fruntea pe spate, abandonându-se sărutării aceleia de sânge şi miere. Fetiţa îi strivise buzele, rănindu-i-le. Trupul ei necopt se păstrase rece, zvelt, proaspăt. Când simţise sângele, Simina îl culese însetată. Dar sări repede în picioare.

– Nu-mi place, Egor. Nu ştii să săruţi!... Eşti un prost!...

– Da, Simina, şopti năuc Egor.

– Sărută-mi pantoful!

Îi întinse piciorul. Egor cuprinse în mâinile lui tremurânde pulpa fetiţei şi începu s-o sărute.". Simina îl sărută şi îi zgârie pieptul gol, însă Egor nu reuşeşte să se trezească din coşmarul extraordinar generat de prezenţa strigoiului.

Misterele se multiplică: o lampă se aprinde în casa pustie, în timp ce Sanda zace bolnavă într-o încăpere. Domnul Nazarie observă dezordinea din înfăţişarea lui Egor, care motivează acest lucru prin zgăriere cu crengi de salcâm. Conacul pare pustiu în momentul sosirii doctorului, un personaj ciudat, care vânează mai înainte de a ajunge la bolnavă. Doctorul constată o anomalie, anume că Sanda are febră din ce în ce mai mare, dar se simte, în acelaşi timp, mai bine. Doamna Moscu îl felicită pe Egor pentru logodna pe care o încheiase cu Sanda. Doctorul crede că l-a văzut pe Egor plimbându-se cu o domnişoară prin parc:

„– ...Pe domnişoara cu care vă plimbaţi acum un ceas în parc, lămuri încurcat doctorul. Mă întorceam de la vânătoare şi v-am zărit, fără voia mea de altfel...

Zâmbi din nou, privind când pe profesor, când pe Egor.

– E adevărat că m-am plimbat multă vreme în parc, dar m-am plimbat **singur**... vorbi încet Egor.

– Poate am făcut o indiscreţie... se scuză doctorul.

– Deloc, îl întrerupse Egor. Dar vă asigur că mă plimbam singur. De altfel, zece kilometri de jur împrejur nu veţi întâlni nici un alt conac. Şi pe familia Moscu aţi cunoscut-o, cred, în întregime.". Doctorul crede că Egor îşi bate joc de el, lucru însă deloc adevărat.

Personaj realist, sosit mai de curând la conac, doctorul intuieşte că se petrece ceva neobişnuit, fără a găsi totuşi explicaţii imediate: „Îl ostenise mult vânătoarea. Îl turburaseră mai ales masa, oamenii aceia nervoşi, bolnavi, care nu-şi vorbeau decât prin cuvinte nelalocul lor.".

Şi camera ce i se repartizează îi trezeşte suspiciuni: „Nu-i plăcea nimic în camera aceasta a lui, din care parcă tocmai atunci se mutase cineva, cineva care o locuise vreme îndelungată, şi-şi întipărise sufletul lui pretutindeni. Mobila era aranjată parcă de o mână anumită, iubind o anumită ordine, care lui nu-i plăcea. Mirosea în odaie a flori demult culese şi ofilite undeva, poate deasupra dulapului, poate în lada din faţa sobei.".

Treptat, întâmplările stranii conduc către un punct culminant. Egor are premoniţii ciudate, încărcate de efecte devastatoare pentru fiinţa lui înfricoşată de evoluţia evenimentelor. Urma a treia întâlnire cu domnişoara Christina şi Simina îi spusese să lase uşa descuiată în noaptea aceea. Domnişoara Christina, ca un mesager tăcut al nopţii, soseşte destul de târziu, fiind precedată de un frig intens: „Auzi atunci câteva bătăi scurte şi repezi, bătăi de femeie emoţionată. Egor se ridică de pe scaun, dar rămase cu amândouă mâinile înţepenite pe masă. Era foarte palid, şi ochii îi ardeau vrăjiţi în orbite. Avea ochii vineţi, aspri, bolnavi. Bătăile se auziră din nou, mai nerăbdătoare.".

Egor se simte pierdut în faţa strigoiului: „Răsucirea de fier a cheii a fost cel din urmă sunet viu pe care îl auzi Egor. Paşii Christinei aveau altfel de zvon. Străbăteau până la el întregi, sonori – dar parcă erau paşi de pe alt tărâm". Gândurile ei sunt receptate printr-un bizar efect telepatic: „Simţea cu precizie gândurile Christinei răsărindu-i în minte; le putea deosebi acum, fără nici o greutate, de gândurile şi spaimele lui.". Apropierea Christinei este însoţită de o tensiune extremă: „Era totuşi mult mai puţin înspăimântat decât se temuse; îl apăsa apropierea Christinei, aerul pe care îl înghiţea era tot mai fierbinte, mai rarefiat, dar izbutea cu toate acestea să rămână în picioare, fără să-i tremure mâinile, fără să i se rătăcească mintea. O putea vedea întreagă pe Christina şi nici o tresărire a feţei sale de ceară nu-i scăpa.". Discuţia dintre cei doi are loc prin intermediul minţii, Christina reproşându-i reticenţele faţă de dragostea ei arzătoare: „Cât de urâcios eşti acum, aşa cum stai departe de mine... Nu vrei să mă vezi goală?... N-am făcut asta încă pentru nimeni, dragostea mea! Dar ochii tăi mă ispitesc, m-au scos din minţi, Egor! Lor ce le-aş putea da decât zăpada trupului meu? Tu ştii, tu ştii cât sunt de frumoasă, tu ştii prea bine asta!...". Egor are revelaţia unei făpturi de vis: „Gâtul îi apăru strălucitor de alb, catifelat, fraged. Bustul ei se contura acum involt şi biruitor pe fundalul palid al peretelui. Erau sâni de fecioară, tari şi rotunzi, crescuţi însă în voie şi ridicaţi foarte sus de împletitura corsetului.". Odată cu apropierea dintre cei doi se accentuează şi trăirile lui Egor: „«Se va apropia acum mai mult, mă va cuprinde în braţele astea goale». Şi totuşi, din bezna dezgustului, se împlânta tot mai adânc otrava atât de dulce a aşteptării...".

Între timp, Nazarie şi doctorul o urmăresc pe Simina, care pare să fie absorbită de un fapt dincolo de orice închipuire, pe aleea conacului, noaptea. Cei doi văd sosirea rădvanului boieresc, din alte timpuri, în timp ce Simina oficiază întreaga scenă: „În faţa lor, pe alee, aştepta un rădvan demult scos din uz, o caleaşcă boierească veche, fără sclipire, cu doi cai somnoroşi. Vizitiul adormise pe capră; nu i se vedeau decât haina albă, roasă de ploi, şi şapca de piele jupuită. Dormea parcă de foarte multă vreme acolo, pe capră – dormea fără grabă, fără tresăriri. Şi caii parcă alunecaseră în acelaşi somn de moarte, căci nu se mişcau, nu răsuflau; asemenea unor statui întunecate, aşteptau în faţa rădvanului vechi, aşteptau în nesimţire.". Un alt personaj

straniu îşi face apariţia: „În acea clipă, umbra care dispăruse de mult de la marginea aleii apăru. Era un bătrân foarte ostenit, cu faţa suptă. Era îmbrăcat ca un argat de curte boierească pe vremuri. Trecu prin faţa lor ca şi cum nu i-ar fi văzut. Privea mai mult în pământ. Dar dl Nazarie simţi că bătrânul **ştie** de prezenţa lor acolo, atât de aproape de el. Îi întâlnise o singură clipă privirile; erau ochi sticloşi, osteniţi, bolnavi. Doctorul îşi acoperi faţa cu palma. Ar fi vrut să fugă, dar mâna mică şi rece a Siminei i se agăţă de braţ, amuţindu-l.".

Egor trăieşte, într-un plan paralel, o poveste de dragoste tulburătoare:

„Domnişoara Christina rămăsese foarte aproape de el, cu sânii goi, cu părul despletit, aşteptându-l. [...] Trupul domnişoarei Christina îl aştepta atât de înfometat, încât Egor se clătină ameţit, îndreptându-se către pat. Simţea cu o drăcească luciditate cum se pierde, cum îl îneacă greaţa şi voluptatea. Încă un pas, încă un pas...

În faţa lui, în faţa buzelor lui se deschidea gura Christinei. Când se apropiase atât de mult? Întinse braţele şi cuprinse umerii de zăpadă ai fetei. Carnea era atât de rece şi atât de fierbinte în acelaşi timp, încât Egor se prăbuşi în pat; era peste putinţă de îndurat focul acela neasemuit cu nici o flacără, senzaţia aceea că apucă în mâini ceva cu neputinţă de apucat...".

Un glas recită, aproape de urechea lui Egor, versuri din poezia **„Strigoii"**, de Mihai Eminescu: „Arald, nu vrei pe sânu-mi tu fruntea ta s-o culci?/ Tu zeu cu ochii negri... O! ce frumoşi ochi ai.../ Las' să-ţi înlănţui gâtul cu părul meu bălai.../ Viaţa, tinereţea mi-ai prefăcut-o în rai –/ Las' să mă uit în ochii-ţi ucizător de dulci!". Lumea pare să se dedubleze în acest fior al dragostei, pentru că Egor aude fraze din **„Sărmanul Dionis"**: „... Şi tot astfel dacă închid un ochi văd mâna mea mai mică decât cu amândoi... În faptă, lumea-i visul sufletului nostru...".

În timp ce o dezbrăca, Egor întâlneşte rana ce determinase moartea Christinei, fiind scârbit de prezenţa sângelui, ce îi aduce aminte de materialitatea vieţii şi a morţii, de care el se teme: „O groază scârbită îi răvăşea din nou toată fiinţa întreagă.". Trezindu-se din somn, el scutură masa, dând foc încăperii cu lampa de petrol al cărei lichid se împrăştie peste tot. Domnişoara Christina dispare, dispreţuitoare: „I se păru, în acea clipă, că domnişoara Christina se depărtează de el, privindu-l dispreţuitoare, cu o mână prinzându-şi părul căzut pe umeri, cu alta adunându-şi mătăsurile la piept. O singură clipă o mai văzu astfel. Apoi, fără să înţeleagă prin ce taină, odaia rămase pustie.

Se simţi singur, printre flăcări."

Afară, pe alee, doctorul şi Nazarie rămân în apropierea rădvanului, în timp ce Simina le spune, de undeva, de foarte aproape şi de foarte departe în acelaşi timp, să plece, pentru că domnişoara Christina se va supăra dacă îi va găsi aici. Nazarie se află sub vraja adormitoare, puternică, a Siminei. Ea este, de fapt, un ghid al tărâmului celuilalt, dând explicaţii: „– ...Acela e un moş de-al nostru, vizitiul Christinei, şopti Simina arătând cu braţul spre mijlocul aleii.". Domnişoara Christina se îndrepta spre ieşirea din lumea obişnuită: „Parcă se trezea, în durere, în spaimă. Se făcuse deodată frig şi începu să tremure. Din capătul aleii, venea cu pasul grăbit domnişoara Christina. Trecu pe lângă ei privindu-i în ochi, ameninţătoare; parcă ar fi vrut să-i îngheţe, într-atât de sticloase îi erau privirile. Dl Nazarie se clătină, înjunghiat. Nu mai era, acum, nălucirea de aburi şi spaimă, nici prezenţa apăsătoare a unui suflet nevăzut. Christina îi ţintuia aspră, din spaţiu – nu din vis. O vedea cu o delirantă precizie, foarte aproape de el. Îl uluia mai ales pasul ei feminin, precipitat şi mâhnit. Domnişoara Christina se sui în rădvan strângându-şi cu amândouă mâinile mătăsurile în jurul gâtului. Rochia îi era răvăşită, bluza descheiată. O mănuşă de mătase neagră, lungă şi fină alunecă pe scara trăsurii şi căzu apoi nevăzută în mijlocul aleii.

Simina se repezise cea dintâi spre rădvan când se apropiase domnişoara Christina. Privea înspăimântată, cu ochii turburi, sticloşi. Obrazul ei palid semăna cu faţa de sidef a Christinei. Mâinile se îndreptară spre ea, îngheţate. Nu scoase nici un cuvânt. Aştepta poate un semn, o încurajare. Domnişoara Christina îi zâmbi foarte trist, foarte obosită – privind-o în ochi,

mărturisindu-i parcă dintr-o singură privire toate întâmplările –, apoi rădvanul porni, fără zgomot, legănat, ca un abur greu deasupra aleii. Câteva clipe în urmă, nu se mai zări." Mănuşa pe care pune mâna doctorul Nazarie se macină chiar în mâinile lui, ca o relicvă din alte vremuri: „Dar mănuşa se măcinase pe nesimţite în palma doctorului, ca mistuită de un jăratec ascuns. Era o cenuşă putredă, prăfuită, care se scutură tristă în mijlocul aleii, chiar acolo unde alunecase din rădvan. Doctorul o lăsă să se risipească, aplecându-şi palma, somnoros.".

Imaginea conacului arzând este apocaliptică. Egor se eliberează cu greu din camera încuiată de domnişoara Christina şi iese să vadă ce se întâmplă: „Strigase de atâtea ori şi nu se trezise nimeni; nu-l lătrase nici măcar un câine. Aceeaşi curte pustie, cu umbra parcului apăsând-o din toate părţile. Oamenii sunt plecaţi toţi la vie, aşa îi spusese Simina. Dar cum de nu-l aude Simina sau doica sau doamna Moscu? Privi înapoi; văzduhul începea să se înroşească.". Sanda este un alt personaj turmentat de lumea de dincolo, de unde sosise Christina; cu gesturi somnambulice se ridică pe cerceveaua ferestrei şi se aruncă în gol, vorbind unei fiinţe nevăzute, fiind prinsă în cădere de Egor: „Fata se prăbuşi înfiorată, fără strigăt. Căzu pe pieptul lui Egor, strivindu-l de pământ. În alunecare, cămaşa îi dezgoli trupul şi Egor îşi dete seama, ameţit de lovitură, că ţine în braţele sale, deasupra sa, o fată goală, adormită şi rece. Mâinile Sandei atârnau moi. Trupul ei nu se zbătea, speriat de prăbuşire.".

În final, casa este cuprinsă cu totul de flăcări, în timp ce ţăranii se adună să vadă ce se întâmplă. Domna Moscu crede că este vorba de o răzmeriţă şi îi ameninţă pe oameni cu jandarmii. Egor încearcă să distrugă strigoiul, învăţându-i pe oameni să distrugă orice ar fi adus aminte de domnişoara Christina. O babă o descântă pe Sanda: „... şi văzui un zbârc roş,/ Voia sângele să i-l beie,/ Zilele să i le ieie./ Ba nici zilele n-ai să i le iei,/ Nici sângele n-ai să i-l bei,/ Că eu cu acul oi descânta,/ Cu mătura oi mătura,/ În trestie l-oi băga,/ Şi-n Dunăre l-oi arunca/ Şi Sanda de-acu o rămânea/ Curată!...". Eşafodajul energetic al casei se dărâmă, parcă într-o a doua prăbuşire a casei Usher a lui Edgar Allan Poe: „De unde veneau zgomotele acelea surde şi nelămurite, de surpare depărtată? Parcă gemeau temeliile casei, parcă ţipau aripi mari de lemn, despicate. Un zvon turbure, somnoros, ca un vuiet neîntrerupt, îneca văzduhul.".

Finalul este apoteotic: Egor coboară în cripta din grajdul unde se afla rădvanul domnişoarei Christina, o îndepărtează pe Simina şi înfige drugul de oţel într-un loc unde stătuse Simina şi unde bănuia că se află inima strigoiului. Ecoul lumii îndepărtate îi răspunde, pentru că aude versurile eminesciene: „... Şi ochii mari şi grei mă dor,/ Privirea ta mă arde...". Limita dintre realitate şi lumea de dincolo de lume se destramă: strigoiul a murit de-a binelea, dar în acelaşi timp trăieşte, într-o lume îndepărtată, unde muritorii nu au acces. În timp ce de afară, de foarte departe, se aud zgomote ce arată că Sanda a murit, că neamul boieresc şi casa s-au prăbuşit, Egor pătrunde în lumea fantastică a entităţilor imateriale: „În jurul lui, odăile se schimbau vrăjite. Trecu la început printr-o mare sală de bal, cu policandre aurite, de care atârnau vârfurile săgeţilor de cristal. Întâlni perechi elegante – oprite parcă în acea clipă din dans –, care îl priveau nelămurit, mirate. Domni cu haine negre, femei cu evantaliuri de mătase... Apoi, o sală ciudată, cu multe mese verzi, şi oameni necunoscuţi jucând cărţi, fără să-şi vorbească. Toţi îl priveau miraţi, aşa cum era purtat pe braţe de nişte bărbaţi nevăzuţi. Iată, acum urcă treptele către o sufragerie cu veche mobilă de lemn. Acum începe coridorul... Şi totuşi, coridorul se abureşte brusc şi din aburul albăstrui se înalţă, undeva, foarte aproape, o limbă uriaşă de foc. Egor închise ochii. «Aşadar, e **adevărat**», îşi aminti el.". (***H.S.***)

Sugestii de răspunsuri la exerciţii din manual

Ex./ p. 139. De ce era travestit [Egor] şi din ce cauză se îndepărtează la apariţia Christinei? Muzica din sala de bal este caracterizată prin sintagma „melancolică veselie". Cum o interpretaţi? Este un non-sens, un paradox, are funcţie stilistică?

Lumea descrisă în final nu este a ființelor vii, în sensul adevărat al cuvântului, ci a umbrelor imateriale, situate dincolo de granițele perisabile ale materialității. Veselia de care se bucură este melancolică tocmai din această cauză, a lipsei de viață a participanților la secvența temporală respectivă. Deși sintagma „melancolică veselie" pare a fi un oximoron, paradoxul constă tocmai în veselia aparentă a ființelor imateriale prezente la petrecere. Balul ar mai putea fi o proiecție a unei forțe de dincolo de lume, a unui scenariu proiectat în sfera irealului.

Ex. 8/ p. 141. Imaginați (în scris) un alt final al romanului. 30-40 de rânduri.

– Vino, să-ți arăt lumea mea! Un miros de violete se simțea de foarte departe și foarte aproape, pentru că trupul mat al domnișoarei Christina se vedea într-un abur înăbușitor. Flăcările de foc se pierduseră undeva, în depărtare, iar acum, sala de bal devenise tot mai concretă, mai reală.

Oamenii din sală îi zâmbeau complice, de parcă l-ar fi cunoscut de când lumea. Egor privea uimit rochiile decoltate ale femeilor, continuând corsete din oase de balenă, punând în evidență siluete suple. Bărbații dansau în timp ce muzica unei orchestre își răspândea sunetele dintr-un colț al imensei săli de bal. Pentru că nu se aflau, așa cum crezuse la început, în camera Christinei de la conac, ci într-un castel îndepărtat, situat pe faleza abruptă a unui ocean când neguros, când acoperit de cețuri albastru-verzui.

– Aici se desfac porțile timpului și ale spațiului! auzi în minte gândul Christinei. Oamenii pe care îi vezi nu sunt nici morți, nici vii, ci se află într-o stare de echilibru între materialitate și imaterialitate.

Egor văzu cu uimire cum rana pe care o avusese Christina se închisese brusc, de parcă nici nu ar fi existat. Egor, Egor, încă ești legat prea mult de simțurile atavice ale muritorilor, auzi glasul Christinei, venind de foarte departe, de parcă ar fi străbătut o distanță enormă. Nu vezi cum oamenii de rând se complac în credințe fără putere; chiar tu mi-ai străpuns așa-zisa inimă, dar acest lucru nu s-a întâmplat în realitate, pentru că eu sunt imaterială și puterea mea nu se află în inimă, așa cum ai crezut și cum cred încă toate celelalte persoane copleșite de superstiții.

– Vino să vezi cum arată viitorul, mai adăugă Christina. În fața celor doi se deschideau mai multe turbioane de ceață alburie, dincolo de care se vedeau imagini diferite. Secvențele viitorului sunt nenumărate, de om depinde modul în care se va merge pe o cale sau pe alta. Răsfrângeri roșietice ale unui astfel de turbion prezentau clădiri mari de sticlă cuprinse subit de un fulger având o strălucire insuportabilă, care piereau într-o furtună de văpăi, alte turbioane prezentau oameni mândri, călătorind pe flame de foc prin văzduh, regenerându-se cu ajutorul unor scântei electrice, planete și meteoriți dintr-o altă lume, studiate de oameni prin intermediul unor unde energetice de mare intensitate, altele prezentau fâșii mari de uscat înghițite de valurile furioase ale apelor, în timp ce, în sfârșit, o planetă ce semăna cu Pământul așa cum îl văzuse în atlasele de geografie, era înghițită de razele roșietice ale unui soare bolnav ce își mărise dimensiunile de câteva zeci de ori. Fiecare om își poate alege viitorul așa cum vrea, mai adăugă vocea Christinei. Uite și viitorul tău: Egor pierise la câteva zile de la incendiu și acum sicriul său era condus către groapa căscată ca o gură de tun a mormântului.

– Se pare că blestemul strigoiului l-a ajuns, vorbi cineva de pe marginea mormântului. Sicriul prezenta imaginea unui om încă frumos, cu fața palidă ca ceara, vlăguit parcă de puteri.

– Să sperăm că nu s-a transformat și el într-un strigoi, mai adăugă unul din țăranii prezenți la înmormântare, un om bărbos aflat în mijlocul vârstei.

– Ne-a scăpat de strigoi și de blestem! Dl Nazarie se afla alături de doctor, privind în depărtare ruinele conacului înconjurat de aburi grei, albăstrui, în pofida soarelui fierbinte, chiar dacă de toamnă.

– Asta este soarta oricărui muritor, răspunse Christina gândului nerostit. Trupul tău fizic a murit, în schimb ai fost salvat de o entitate misterioasă. Și să nu te gândești la Cel Rău, pentru că nu e vorba de nici o forță malefică răspunzătoare de moartea celor de la conac. Sanda a murit din cauza malariei, iar ceilalți din cauza superstițiilor!

– Vino cu mine în Tărâmurile Paradiziace! Egor și domnișoara Christina se aflau deja foarte departe, îndreptându-se spre o insulă situată într-un tărâm al nimănui. Pe insulă nu se afla nimeni; doar animale stranii și palmieri și vegetație pitică. În depărtare se zăreau nori alburii, plutind grei deasupra oceanului verzui.

Ajunseră pe o plajă cu nisip fin, cu nuanțe mergând de la galben la verzui și albastru.

– Vino, iubirea vieții mele! Domnișoara Christina stătea pe un pat din metal arămiu; un soare albăstrui străjuia deasupra oceanului nesfârșit, luminând cu razele lui îndepărtate plaja și risipind nisipul. Domnișoara Christina își scotea încet mănușile, apoi bluza. Mâna ei mângâie spatele gol al bărbatului, producându-i fiori dureroși aproape, de o intensitate extraordinară. Buzele cărnoase ale femeii, de o materialitate stranie și o căldură intensă, îl apăsau puternic. Rana dispăruse, iar pielea mată era de o senzualitate stranie. Lui Egor i se păru că visează; nu era nici viu, nici mort. Fire de nisip i se agățaseră Christinei în părul lung. O vedea cum iese din valurile verzui, cu o salbă de scoici în jurul gâtului, o imagine puternică a zeiței Venus născându-se din spuma mării.

– Aici vom trăi pentru totdeauna, ca la începuturile timpului, când moartea și bătrânețea nu apăruseră încă! Căci tărâmul este al nimănui și în afară de noi nu se mai află nimeni aici... Iubirea mea, dragostea vieții mele, tu ești cel care îmi lipsea pentru a mă simți împlinită. Iar timpul nu va curge pentru noi, fiindcă acest loc va exista dincolo de sfârșiturile timpurilor... Iar dragostea ne va înfiora pentru vecie!... (*H.S.*)

Manualul CORINT 1

MIRCEA ELIADE

Les trois grâces

În două nuvele ale sale, **„Tinerețe fără de tinerețe“** și **„Les trois grâces“**, Mircea Eliade transpune în schemă epică o viziune originală asupra tinereții și nemuririi. El pornește de la ideea că odinioară, *in illo tempore*, omul era **pur**, neconstrâns să suporte toate vicisitudinile vieții, întotdeauna tânăr, dar că, printr-un accident, atributele nemuririi au dispărut și, o dată cu acestea, și capacitatea ființei umane de a avea o viață eternă. În **„Les trois grâces“** nemurirea pierdută devine posibilă, ca prin miracol, undeva, România comunistă, prin cercetările doctorului Tătaru, care descoperă sau mai bine zis redescoperă **serul** care controlează dezvoltarea nelimitată a celulelor corpului uman, regenerându-le la nesfârșit. Producerea cancerului, crede doctorul Tătaru, este o explicație care ar putea veni în sprijinul acestei ipoteze: în această teribilă maladie, celulele se multiplică cu o viteză incredibilă, dar mecanismul inițial, de regenerare controlată și necesară, este uitat, astfel că organismul, în loc să se însănătoșească, suferă de o hiperinflație de celule și moare. Informația care permitea regenerarea este pierdută pe drum, fiind, între altele, încă unul dintre acele adevăruri originare care s-au pierdut.

O altă modalitate de reîntinerire este prezentată de Mircea Eliade în nuvela **„Tinerețe fără de tinerețe“**, în care cele două planuri ontologice, virtual și concret, se confundă, personajul principal, Dominic, nemaiștiind în final dacă ceea ce i s-a întîmplat, întinerirea, este ceva real sau a fost doar un vis al unui om în vârstă care mai vrea, încă o dată, să elimine neajunsurile specifice bătrâneții. O altă idee, cu aparente explicații științifice, se ilustrează aici: omul este asemenea unui sistem energetic, de putere joasă, aflat în echilibru, prin nenumărate legături, cu mediul înconjurător. Dar, ca o baterie care se descarcă treptat, prin utilizare continuă, și corpul omenesc, la rându-i, pierde energia inițială cu care a fost înzestrat, ajungând, în cele din urmă, la extincție, când totul este epuizat. I-ar fi necesar un surplus energetic, care să compenseze epuizarea treptată a ființei. În nuvelă, suplimentul de energie folosită pentru întinerire, enormă, este adus, din întâmplare, printr-un fulger înfricoșător, în timpul unei furtuni. Ciudat este faptul că Dominic, eroul povestirii, trăiește, odată cu avatarurile tinereții, și o **regresiune** în timp, către o memorie ancestrală, venindu-i în minte cuvinte din limbi de mult dispărute și imagini ale unor ere revolute. De fapt, Mircea Eliade ilustrează epic două modalități de a obține nemurirea, una în **„Les trois grâces“**, pe cale **chimică**, precum la vechii alchimiști din Evul Mediu, imaginată și de Simone de Beauvoir în romanul **„Toți oamenii sunt muritori“**, și una pe cale **energetică**, în cealaltă nuvelă, **„Tinerețe fără de tinerețe“**.

Les trois Grâces sunt trei cabane din munții helvetici, undeva nu prea departe de Vevey, un loc mirific, acoperit de zăpadă, cu brazi în jur. *Les trois Grasses* erau, în același timp trei frumoase locuitoare ale ținuturilor muntoase din îndepărtata Elveție, camarade de studenție ale celor trei români. Povestirea înseamnă o readucere la suprafață a unor lucruri demult uitate, prin amintiri ale unor oameni în vârstă, aceștia rememorând cu nostalgie vremurile trecute, când erau tineri și întreprinzători. Numărul trei este magic, trinitatea fiind de mai multe ori prezentă în simbolistica religiilor. Cele Trei Grații sau *Les Charités* reprezintă, în fond, unitatea, fiind zeițele frumuseții. Situarea acțiunii într-un loc departe de metropola cea plină de oameni, aflați în căutarea aventurilor facile, deschide perspective pentru o breșă în datul cotidian, pentru ireal. Ruperea de real trebuie să se producă undeva, la capăt de lume, unde nu acționează mentalități primare, unde interferența este posibilă, la mare depărtare de civilizație, în plină sălbăticie a naturii. Privite acum dinspre viitor spre trecut, cele trei elvețiene apar ca niște fapturi misterioase, fără conotații de normal. Apelativul dat de cei trei studenți, de *Les trois Grasses* (două dintre ele puteau fi considerate chiar grase), dispare, lăsând loc unor altor imagini, cu totul diferite. Cele trei pot fi considerate drept niște divinități primordiale, care, în joacă, iau forme umane, antrenând în scenarii ludice simțurile bieților muritori, retrăgându-se apoi la loc, în acel **nonspațiu atemporal**, caracteristic divinităților.

În planul real al acțiunii, trei fete cu nume franțuzesc se întâlnesc pentru un scurt răstimp cu trei studenți români aflați la studii, Tătaru, Hagi Pavel și Nicoleanu, pentru a se pierde apoi, neștiute, în nemărginirea lumii. Acesta este jocul Grațiilor, hora rituală pe care o fac la intervale de timp bine definite, în jurul pământenilor aleși, luîndu-le mințile, pentru a dispărea pentru totdeauna din fața ochilor uimiți. Timpul rememorat de cei trei studenți e trecut, lăsând loc altor spații, altor oameni: „...partea asta a Carpaților nu seamănă cu Elveția alpină“, dar care nu mai sunt asemenea celor dinainte. Yvonne, Henriette, fiecare dintre ele având o individualitate aparte, și încă una, necunoscută, sunt numele celor trei fete de odinioară, dintr-o Elveție cu mici cabane, având în curte „pitici și un bazin smălțuit, albastru“. Roata timpului s-a mai învârtit o dată, lăsând în urmă acele locuri și clipe, în teribila sa **montagne russe**. Hora celor trei Grații este de fapt **hora timpului**, care-i lasă în urmă pe cei care nu-i pot rezista.

„Les trois Grâces“ sunt ultimele cuvinte rostite de doctorul Tătaru înainte de a muri. Semnificația acestor cuvintele scapă celor trei care îl însoțeau pe doctor în excursia sa la munte, aducându-le aminte de acea cafenea discretă, „Les Vosges“, unde Henriette, una dintre grații, ce avea pe vino-ncoace, striga „Vive la Roumanie“ și „Vive les alliés“. Lucrurile, la început în aparență banale, își schimbă deodată contextul: în acea după-amiază, la munte, cineva, unul dintre cei apropiați, murise, aproape copilărește, căzând într-o râpă. O moarte care se întâmplă oriunde pe glob, poate în fiecare secundă, dar aici individualizată, fiind a unuia dintre prietenii lor cei mai buni, doctorul Tătaru. Dar o moarte care dovedește ceva: e fenomenul cel mai nedorit, cel mai regretabil, pe care fiecare trebuie să-l întâmpine la un anume moment, fiind un fel de împlinire a existenței. Teroarea morții îl însoțește pe om din clipa în care s-a născut, fiind amplificată cu pași mici: un rid care apare acolo unde nu trebuie, un organ care nu mai funcționează bine, o față îmbătrânită. Această teroare de aneantizare este, fără îndoială, și cauza morții doctorului Tătaru.

Despre enigmele doctorului Aurelian Tătaru vorbesc, după moartea acestuia, prietenii săi din tinerețe, analizând ipotezele științifice care au stat la baza experiențelor sale. Faptul că doctorul Tătaru era îndeaproape preocupat de misterul morții este demonstrat de cercetările sale asupra îmbătrânirii: el era convins că ființa umană urmase mai multe cicluri de evoluție, sărind de la o etapă la alta, urmând înălțări și coborâri: „Bunăoară, doctorul Tătaru ar fi spus odată, într-un grup de medici, că în Paradis Adam și Eva erau regenerați periodic, așadar întineriți, prin neoplasm; că numai după ce a intervenit păcatul originar, corpul omenesc a pierdut secretul regenerării periodice și deci al tinereții fără bătrânețe; iar de atunci încoace, de câte ori, printr-o

bruscă și stranie anamneză, corpul încearcă să repete procesul, proliferarea oarbă a neoplasmului produce o tumoare malignă...". Perioada fastă a fost cea din Paradis, când nemurirea exista, dar, printr-un accident, aceasta se pierduse. Față de mitologia greacă, în care oamenii se dovediseră de la început ființe muritoare, creștinismul introduce noțiunea de păcat originar, care îl transformă pe om într-un înger căzut.

Pierderea inocenței inițiale, în favoarea unei cunoașteri limitate, este cauza decadenței omului, astfel încât el nu mai recunoște miracolul, nu-l mai poate percepe, simțurile sale sinergetice și cele transgresionale fiind pierdute. Omul este astfel un damnat, consideră doctorul Tătaru. Și zeii sunt damnați, dar damnarea lor este de alt tip: ei sunt predestinați să moară și să renască sub alte chipuri, mereu conștienți de propria lor existență, pe când oamenii sunt condamnați la o eternă dispariție a generațiilor. Reînnoirea produsă prin moarte este una necesară, o revitalizare a naturii, ce nu suportă urâtul, decrepitudinea, îmbătrânirea, care cere mereu noul. Neputând a asigura această frumusețe eternă, oamenii sunt condamnați la moarte.

Această încercare de întoarcere la starea primordială, când totul era perfect, se produce în momentul când apare cancerul, neoplasmul. Acesta reprezintă o proliferare necontrolată a celulelor, într-o încercare de a reda organismului memoria inițială, de a-l readuce pe vechile făgașe, de a-l trezi din nou la viață. Bătrânețea, degradarea țesuturilor, este, în viziunea cercetărilor doctorului Tătaru, efectul uitării acestui mecanism intim, care ar putea reîntineri organismul din timp în timp. Zeii greci aveau, în același scop, o băutură olimpiană, ce le conferea tinerețe și plus de forță, nectarul sau ambrozia. În basmele românești, există, de asemenea, o fântână cu apă vie și o fântână cu apă moartă. Cel care sorbea din prima era transformat într-o ființă nouă, cu puteri înzecite, iar cel care folosea pe a doua pierdea orice putere și era învins. Bătrânețea este o secătuire de energii, la fel cum o plantă, scoasă din mediul său propice, se degradează și moare. Veștejirea aceasta e consecința pierderii unui instinct esențial al organismului, cel al rejuvenescenței. Denaturarea simțului renașterii continue, cu trecerea prin faze anterioare ale existenței, reprezintă, în sens simbolic, alungarea din paradis, tăierea aripilor îngerului, pierderea eternității.

Personajele care discută despre moartea doctorului sunt Zalomit, specialist în botanică, având în același timp preocupări poetice, doctorul Nicoleanu și Hagi Pavel. Noaptea este prilej pentru cei trei de a analiza opera doctorului, mort din cauze necunoscute pe o coastă de munte, căzând într-o prăpastie. În tăria nopții, vorbele dobândesc rezonanțe ciudate. Tătaru găsise o metodă de a trata cancerul sau, mai mult, care ajuta la reîntinerire, canalizând dezvoltarea anarhică a celulelor corpului într-una ordonată, folosită pentru regenerare. Serul său revitalizează organismul, trezindu-l din amorțirea dată de apropierea extincției. Nemurirea există în natură: este cazul hidrei, care se dublează de fiecare dată când este ruptă în două, sau al *Euglenei viridis*. Genetica se întemeiase ca știință încă din anii șaizeci, fiind interzisă apoi în statele comuniste, considerată o învățătură reacționară. Similitudinea cu ceea ce i se întâmplă doctorului Tătaru este aproape perfectă. El încearcă adormirea acelui instinct rebel al fiecărui organism, acela de a îmbătrâni. O înviere cu rămășițe arhaice de mitologie iraniană, în care cel adormit este trezit cu forța la viață.

Pe neașteptate, acțiunea este plasată într-o realitate ce începe să se contureze dramatic. Doctorul, care studiase căile medicinei în acum îndepărtata Elveție, ajunsese foarte aproape de aplicarea descoperirii sale, aceea care asigura imortalitatea omului prin redescoperirea codului încriptat în organismul uman, transmis greșit din generație în generație, prin intermediul genelor. Drumurile celor trei colegi de studenție se despărțiseră, fiecare urmându-și calea proprie, pentru ca apoi să se reîntâlnească cu prilejul acestui tragic accident. Pentru omul tânăr, moartea pare un fenomen ireal, ce se poate întâmpla numai altora, convins fiind de propria-i integritate fizică și psihică. Accidentul e, la prima vedere, stupid: toți trei umblau unul în spatele celuilalt, pe o potecă de munte, undeva departe, apoi s-au despărțit,

doctorul Zalomit pentru a observa mai atent niște plante, iar celălalt urcându-se pe o potecă mai răzlețită. Între timp, cei doi aud un strigăt și îl văd, mai bine zis și-l închipuie pe doctor rostogolindu-se de-a lungul pantei, fără suflare. Ce ar fi putut determina moartea doctorului, dacă nu un eveniment ieșit din comun? Iar acest eveniment se dezvăluie treptat, pe măsură ce firul narativ avansează. Ancheta declanșată de miliție avea să dezvăluie aceste fapte, dar nu în toate semnificațiile lor; dintr-o dată, din atmosfera aceea misterioasă, ajungem la una absolut normală, cu ofițeri de miliție, care încearcă să lămurească faptele cu nuditatea analitică specifică rapoartelor seci. În viziunea autorităților, încercările de ieșire din normalitate, ca aceea a doctorului Tătaru, sunt suprimate cu severitate: cercetările lui fuseseră oprite. Primul dintre cei interogați de Emanuel Albini, ofițer la secția de cercetări și informații, este Zalomit, personaj bizar, care și-a petrecut întreaga viață studiind plantele, încercând să dezvăluie misterul tinereții veșnice a naturii, mereu revigorată, în cicluri succesive, de forțe ascunse. Opus lui este omul lumii concrete, anchetatorul. Oricum, bine informat, ca oricine lucrează la contrainformații, cu o meticulozitate rară, notându-și fiecare element care ar putea fi important, Albini știe că Zalomit este poet, că a scris cândva, în liceu, volumul **„Maculatele corole“**, cu vagi ecouri din Paul Valéry sau Dan Botta. Chiar și faptul că nu fumează îi este cunoscut acestui aprig anchetator, care e, în schimb, un amator inveterat al acestui viciu. O relație stranie se stabilește între aceste două personaje din medii sociale total diferite, unul aflat în centrul evenimentelor sociale, altul mai solitar, preocupat de adevăruri științifice, vizând fenomene cu mult înainte de apariția omului, din îndepărtate ere geologice. Este aici aceeași confruntare între două lumi, una ascunsă, condusă după legi ce scapă înțelegerii, alta banală, în care acționează legea bunului simț al unor oameni care nu au vrut să rămână anonimi, dar care au eșuat în această direcție.

Lucrurile încep să devină clare din discuția ce se desfășoară pas cu pas, într-o atmosferă încărcată de fum și miros revitalizant de ferigi. *Les trois Grâces* sau *les Trois Grasses* nu erau nicidecum cele trei fete vesele de altădată, care pieriseră ca niște fantasme nu se știe unde, ci trei paciente ale doctorului Tătaru, tratate contra cancerului prin metoda sa revoluționară, care nu utiliza nici izotopii radioactivi, nici alte metode convenționale. Cele trei paciente poartă nume sugestive: Aglae, Eufrosina și Thalia, numele grecești ale celor *Trei Grații*. Sunt femei de o vârstă incertă, majoritatea urâțite de această boală incurabilă, transformate acum, grație tratamentului, în nimfe. De fapt, unul din numele celor trei paciente era Italia, dar fusese schimbat în Thalia pentru a concorda cu legenda, denumite fiind, conform unei mai vechi glume a celor trei studenți, *The two or three Graces*. Dar imposibilitatea de a se înțelege descoperirea la justa ei valoare, ca și intervenția dintotdeauna a vechilor rivalități care fac lumea să meargă mai departe sau uneori să regreseze, stopează cercetările doctorului. Aici, interzicerea experiențelor este motivată politic, prin faptul că epocala descoperire ar duce la obscurantism religios. Tătaru susținea că, până la păcatul originar, Adam și Eva erau regenerați prin neoplasm, mereu întineriți prin refacerea continuă a celulelor îmbătrânite. După izgonirea din Rai, omul suferă de amnezia originii sale divine, extinsă și la nivelul diviziunii controlate a celulelor. Omul e condamnat astfel să rătăcească pe pământ, să scoată cu greu roadele din solul ostil, să asude pentru rarele clipe de fericire. Încercările de a se ajunge din nou în punctul inițial sunt sortite eșecului; construirea simbolică a turnului Babel are aceeași semnificație: suferind de amnezie, oamenilor li se încurcă limbile și nu se mai pot înțelege unii cu alții. Odată darul inițial pierdut, nemurirea din Eden, iar cunoașterea totală refuzată, întoarcerea nu mai este posibilă.

Semnificații în plus în înțelegerea cazului aduce Calinic, un fel de profet în vârstă de șaptezeci de ani, cu păr alb, îngălbenit de vreme, cu barbă rară. E un pădurean care se ține departe de lume, convins că aceasta, refuzând să-și folosească imaginația, nu-i poate aduce iluminarea. Transfigurat, „cu ochii aceia monstruos dilatați, de culoarea zincului, adânciți în orbite, apărați de sprâncene stufoase, înălțându-se răzvrătite spre frunte“, Calinic este un înțelept cufundat într-o meditație profundă, ce vizează adevăruri de demult, încifrate în vechile scrieri

religioase. Este, în acelaşi timp, şi un martor, care îşi aminteşte de neliniştea lui Tătaru, plecat în căutarea adevărului final, misterul ce însoţeşte fiinţa umană. Acesta citea vechile texte biblice cu alţi ochi, căutând sensuri profunde, dincolo de cele metaforice date de compilatorii lor, care nu înţeleseseră profunzimea mesajelor şi le modificaseră într-un mod profan. Omul a fost dintotdeauna nemuritor, dar nu a ştiut-o: când Dumnezeu i-a alungat pe cei doi din grădinile Raiului, a fost conservat prin mecanisme ascunse acest dat iniţial. Dar numai cei ce cred acest lucru, deci care văd în textele Bibliei mai mult decât o metaforă, care nu s-au îndepărtat de sensul iniţial, pot redobândi ceea ce altădată era adevăr, pot deveni din nou *veşnici*. Semnificaţia bolilor era o şansă de a găsi din nou ceea ce fusese pierdut, de a induce acea dorinţă de sănătate pe care o avuseseră la început toţi. În această măsură, omul se purifică, redevine imun. Aceasta este problema la care răspunsul doctorului Tătaru nu este uşor. Pedeapsa a fost dată pentru necredinţă, la începutul începuturilor, atunci când istoria nu fusese pusă în mişcare, în perioada mitică: datele cercetării şi fosilele, susţinea doctorul, nu arătau altceva decât că şi cei care trăiseră înainte mureau, că se comportau la fel ca cei de astăzi. Pedeapsa pentru nesupunere, pentru trufia cunoaşterii, aceea de a considera că se poate distinge între bine şi rău, a fost uitarea, **amnezia**, care a făcut ca oamenii să fie muritori. Oamenii, **un experiment care a eşuat**, aceasta este concluzia la care ajunge Tătaru. Mergând mai departe, se poate spune că, de-a lungul istoriei, au fost revelate **semne** despre această posibilitate pierdută şi că, poate, venirea Fiului Domnului pe pământ ar fi unul din acestea. Stările grave, îmbolnăvirile sunt reminiscenţe ce amintesc de starea primordială. Dar doctorul mergea şi mai departe: nu atât întinerirea era importantă, cât starea de imortalitate, de continuă tinereţe, pe care ar putea-o avea oamenii, în viitor, graţie tratamentului său. Tinereţe nu înseamnă neapărat imortalitate: una din paciente, precizează anchetatorul Albini, Italia Gâldău, fusese accidentată de o maşină şi murise. Succesul deplin vizează probabil imposibilitatea de a muri, cum se întâmplă cu Fosca, din **„Toţi oamenii sunt muritori"**, de Simone de Beauvoir. Acesta, născut în anul 1279, într-un oraş al Italiei, Carmona, nu moare, în ciuda nenumăratelor încercări pe care le face, inclusiv una de a fi îngropat de viu sub lavă incandescentă, într-una din lumile noi, descoperite de corăbiile spaniole care traversaseră oceanul. Leacul pentru nemurire este, aici, tot de natură chimică, o licoare luată de el într-o situaţie de criză, când fusese ameninţat cu linşajul de către supuşii săi furioşi. Epocile trec, cu toată pletora lor de evenimente: se succed imperii, cel al lui Carol Quintul, cel german, încercarea de reformă a lui Luther, perioada modernă, revoluţia de la 1789, din Franţa, încercări de descoperire a carbonului, mai înainte, plecarea în Lumea Nouă, cu norul ei de fum ce acoperă pădurile într-un strat gros, cu mişcările de tip revoluţionar, cu revoluţii şi dictatori, dar el nu moare. Se perindă astfel prin faţa cititorului o îndelungată perioadă istorică, importanţi oameni politici, care împart şi despart ţări şi popoare, civilizaţii care se nasc şi pier, mari oameni de ştiinţă descoperind fenomene care au să le poarte numele, făcându-i faimoşi, o lume care se naşte continuu spre a muri din nou, într-o schimbare perpetuă de peisaje, mentalităţi, într-o căutare disperată a neştiutului. Fosca rămâne să trăiască până la sfârşitul veacurilor, neîmpărtăşind soarta celor care de mult vor fi fost oale şi ulcele, ţărână uitată, el şi şoarecele, care sorbiseră din acel leac extrem, dăruit cândva de un necunoscut alchimist italian, un bătrân, elixirul luat nu se ştie de unde. Poate că această poţiune este rămăsă din acele timpuri de demult, de care nimeni nu-şi mai poate aduce aminte, deoarece totul fusese dat uitării. O stare care poate da uitării tot ce a existat sau poate exista, **uitarea totală**, acel **Göttesdämmerung**, lumină crepusculară de sfârşit de lume, după care nu se ştie ce mai urmează.

Misterul morţii doctorului, într-o râpă a munţilor Dornei, se risipeşte atunci când Eufrosina, una dintre pacientele supuse tratamentului, se prezintă la profesorul Zalomit, redeclanşând astfel cursul naraţiunii. Destinul tragic al femeii este de a avea două vârste şi două înfăţişări: una de babă, în prima jumătate a anului, iarna, şi alta de femeie tânără, primăvara şi vara.

Mitul Persephonei, care stă la baza Misterelor Eleusine, reiterat aici, se traduce prin această stranie dualitate: şase luni se afla alături de soţul ei, Pluto, stăpânul Hadesului, printre umbrele triste ale celor morţi, uitaţi, dispăruţi de pe scena vieţii, iar în restul timpului ieşea la suprafaţă, printre oamenii muritori. Rolul ei paradoxal este acela de zeiţă pedepsită, silită să stea în Infern, alături de umbre, pentru ca apoi să se trezească la viaţă, revigorând, prin puterile ei vitaliste, natura. În plus, Persephona poate oferi oamenilor posibilitatea de a deveni nemuritori, prin procedee iniţiatice secrete, care, când sunt revelate muritorilor, se pot pierde, vraja dispărând. Demophon, cel care era îngrijit de zeiţă, pierde această şansă, tocmai ca urmare a revelării practicilor magice către cei neştiutori, părinţii săi. Aruncat în foc ca un tăciune, băiatul devine din ce în ce mai frumos, aproape ca un zeu. Vorbele zeiţei, care se dezvăluie, în toată frumuseţea ei, Metanairei, sunt edificatoare: „Oameni neştiutori şi smintiţi, care nu vă cunoşteţi nici norocul, nici nefericirea!". Demophon nu mai devine nemuritor, reprezentând alt act ratat, din cauza acestei nefericite indeterminări, a relativismului gândirii, care face ca lucrurile, deşi aparent clare şi de înţeles la un moment dat, să fie în fapt false, adevăruri trunchiate. Adevărata înţelegere a evenimentelor nu aparţine omului, rătăcit într-un adevărat labirint, înainte de a găsi fragmente din această realitate nevăzută. Persephona exprimă ea însăşi această antinomie, specifică omului, care ţine deopotrivă de viaţă şi de moarte.

Femeia bătrână care bate la uşa profesorului Zalomit este deci Eufrosina; ea trăieşte asemenea Persephonei, în două tărâmuri distincte, Infern şi Paradis. Tratamentul doctorului Tătaru fusese întrerupt la jumătate, astfel că pacientele sunt nevoite să trăiască agonia bătrâneţii şi bucuria tinereţii în numai un an. Cele două stări, una însoţită de cohorta de necazuri şi de boli ale bătrâneţii, cealaltă plină de bucurii şi de plăceri, sunt momente pe care o fiinţă umană trebuie să le parcurgă fără împotrivire. Pentru a se feri de invidia umană, Eufrosina este nevoită să se ascundă, să-şi estompeze frumuseţea care ar fi sărit în ochi: „Amazoane, pentru că începuse tratamentul, şi ne pregătea pe fiecare în parte. Ne pregătea pentru minunea care trebuia să se întâmple. Aşa, ca să nu ne speriem. Şi, mai ales, ca să fim pregătite. Pentru că, ne spunea, toată lumea are să ne pizmuiască; de ce tocmai noi, nişte biete femei bătrâne, care am fost grav bolnave, de ce tocmai noi...".

Odată trezită la viaţă, orientându-se „de acum înainte ca florile după soare", Eufrosina este cuprinsă, la ieşirea din tenebrele bătrâneţii, de ciudate energii vitale, care o fac să plece să colinde lumea, ca zeiţa Persephona, făcând ca viul, verdele cuprins în seve adânci, să iasă la iveală. În acest răstimp, Eufrosina devine un personaj rustic, un fel de nimfă vegetală, care celebrează această renaştere, în ceremonii închinate zeiţei Venus, umblând „ca o paparudă nebună, cu părul despletit, cu rochia strânsă mototol în mână", cauzând moartea doctorului Tătaru, care, din neatenţie, se prăbuşeşte în abis, surprins de nuditatea femeii tinere, uimit, incapabil de a rezista şocului. Odată spusă povestea, femeia, trăind la graniţa între real şi ireal, dispare, la fel cum altădată dispăruseră *Les Trois Grâces* în neclintirea munţilor Elveţiei, urmându-şi straniul destin.

Intrarea ultimă a lui Albini în scenă reprezintă întoarcerea la lumea reală, guvernată de judecători, oameni ai legii, care anunţă, cu voce neutră, că totul fusese controlat, că năluca fusese surprinsă şi înregistrată pe o bandă de magnetofon. Acea poartă a realului care făcea legătura cu trecutul îndepărtat, cu momentul când oamenii erau nemuritori, deschisă prin descoperirea serului întineririi, este din nou închisă, totul fiind supus minţii analitice a anchetatorului de profesie. Veriga de legătură cu trecutul, un personaj mistic şi înfricoşător, pustnicul Calinic, acum un simplu visător, detronat de pe scaunul său de încrederea neţărmurită în minunile ştiinţei moderne, dispare şi el de pe scenă, înghiţit de apele timpului. Căci, mai mult decât atât, descoperirea serului include o renunţare la legile profane, o întoarcere la timpurile mitice, o regresie la origini. Legile sacre sunt încălcate de către oamenii banali, care vor să elimine misterul, maculând albul pur, „Maculatele corole", reducând totul la o simplă înşiruire

de fapte legate între ele prin cauzalitate: Eufrosina va fi prinsă şi cercetată de oamenii în alb care nu au nimic comun cu revelaţia iniţiatică. O banalizare a lumii pe care Zalomit nu o poate accepta, încercând homeric să dispară dintr-o existenţă golită de sens (*Euphorbia moldavica id est impudica*), dar eşuând tragic: fiola din versul faustic („Ich gruesse dich, du einzige Phiole"), care l-ar fi salvat de o copleşitoare şi deznădăjduită străbatere a realului, dispăruse, luată de oamenii stăpânirii. Regretul târziu, sugerat de ultimele rânduri („*Les Trois Grâces.* Acum înţeleg, şopti fericit. Sunt trei şi totuşi una: acelaşi corp, dar totuşi sunt separate. O perfectă, senină frumuseţe: nu li s-ar potrivi nici un alt nume"), de a fi pierdut o lume, nu-l va ajuta cu nimic. El rămâne în această lume banală pentru a străbate amarele valuri ale existenţei, alături de oameni ce dau dovadă de o totală lipsă de imaginaţie, care tratează totul cu privirea unei maşini sofisticate, ce include totul în parametri de variaţie a culorii, formei sau energiei, departe de dansul *Graţiilor,* care vin din alt spaţiu, în care, cu toate încercările, omul normal nu are cum pătrunde. (***H.S.***)

Sugestii de răspunsuri la exerciţii din manual

Ex. 3/ p. 135. Graţiile sau Charitele, în calitate de zeiţe celeste ale frumuseţii, personificau splendoarea (Aglae), farmecul şi armonia (Thalia), bucuria şi plăcerea de a trăi (Euphrosyne). Ele încarnau atributele seducţiei feminine, însufleţind cu farmecul lor ospeţele zeilor din Olimp. Cum actualizează M. Eliade mitul Graţiilor şi ce semnificaţii noi îi acordă în textul literar?

Cele Trei Graţii sunt fiinţe nemuritoare, prezentate dansând goale prin luminişuri de pădure, înfăţişându-li-se din când în când pământenilor pentru a da verdicte sau a determina anumite acţiuni. Aşa se întâmplă şi cu Eufrosina, care îşi găsise un amant tânăr, când se apropia de vârsta de şaptezeci de ani: „Am rămas noaptea aceea la el. Era mecanic, lucra la cabană. Dimineaţa, înainte de a pleca la serviciu, mi-a spus unde să ne întâlnim, în pădure, pe la orele douăsprezece, douăsprezece şi jumătate. Ne-am întâlnit şi am rămas amândoi acolo, în culcuş de iarbă, am rămas aproape două ceasuri. Apoi el s-a întors, la lucru, dar eu nu mă înduram să-mi pun rochia şi ce mai trebuia pe mine. Vă aduceţi aminte, era o zi foarte caldă. Umblam despuiată, ca o paparudă nebună, cu părul despletit, cu rochia strânsă mototol în mână. Când, deodată, mă trezesc şi dau cu ochii, doar la câţiva paşi în faţa mea, cu doctorul Tătaru. Era alb ca varul. «Este adevărat, Eufrosina?» mă întreabă. Pesemne, nu-i venea nici lui să-şi creadă ochilor. «Este adevărat, domnule doctor», i-am răspuns privindu-l galeş, căci eram fericită. «Este adevărat că te apropii de şaptezeci de ani?» m-a întrebat din nou. «I-am împlinit în februarie, domnule doctor!», i-am răspuns şi am început să râd. Râdeam, cu părul pe umeri, îl priveam în ochi şi, fără să-mi dau seama, mă apropiam tot mai mult de el. Îmi luase Dumnezeu minţile. Nu ştiu ce-mi trecea atunci prin cap. Să afle şi el, să se bucure şi el, doctorul Tătaru, căci el făcuse minunea. Râdeam mereu apropiindu-mă, şi el se trăgea înapoi, speriat, nu-şi dădea nici el seama că ajunsese chiar pe muchia povârnişului, iar eu nu vedeam, îmi luase Dumnezeu minţile. Şi deodată, l-am văzut cum se clatină... şi apoi s-a rostogolit în vale. Am ţipat, dar mi-am pus repede mâna la gură, căci mi s-a părut că aud glas de bărbat şi m-am furişat cum am putut până la culcuş. Am început să plâng. Plângeam de ruşine. Nu credeam că murise. M-am îmbrăcat şi m-am întors la Dumitru, la bărbatul cu care fusesem... El mi-a spus...".

Cele Trei Graţii au urmat un tratament împotriva cancerului, care însă le-a întinerit numai pe jumătate. Concepţia lui Mircea Eliade este că, de fapt, cancerul este o încercare de luptă împotriva îmbătrânirii, o reminiscenţă a regenerării din grădina Paradisului, imperfectă, pentru că proliferarea celulelor este lipsită de o matrice structurată, fiind aleatorie. Doctorul Tătaru convertise această regenerare lipsită de orice logică într-una ordonată, însă tratamentul se făcuse numai pe jumătate, pentru că genetica devenise în regimul comunist o ştiinţă prohibită:

„– Am jurat. Şi chiar dacă nu mi-ar fi cerut-o el, doctorul Tătaru, eu tot aş fi păstrat-o ca o taină. «Eufrosino, mi-a spus, tratamentul meu e bun, dar l-am întrerupt la jumătate. Adică, ce am început eu a rămas la jumătate. Îţi spun asta ca să ştii şi să nu te sperii: voi, cele trei Amazoane, o să trăiţi de acum înainte ca florile, după soare...»". Într-adevăr, lumea observă că Eufrosina întinerise:

„– Nici eu n-am înțeles multă vreme, n-am înțeles cu adevărat ce voia să spună. Dar când m-am întors acasă, s-au minunat toți, s-au minunat cât păream de tânără. [...] Trai bun, de prințesă, le spuneam. În acel an, nu mi-am dat bine seama de ce se întâmplă cu mine. Mai ales că în apropierea toamnei, lumea se mai obișnuise cu mine, iar toamna, când m-am întors la lucru, toamna, și mai ales iarna arătam tot atât de bătrână ca atunci când intrasem în spital... Dar prin luna martie...".

Mitul Persefonei, zeița care trăiește jumătate de an în Infern și o jumătate în paradis, se repetă:

„– Prin martie, am început, cum să vă spun? am început să mă simt alta. Parcă întinerisem, și toată lumea era a mea. N-o să mă credeți, domnule profesor, dar mi se schimbase și glasul. Cântam ca o femeie tânără, de se cruceau vecinii. Și, iar n-o să mă credeți, dar întineream cu cât treceau lunile și ne apropiam de vară, întineream și la trup și la inimă. Iertați-mi expresia, dar când m-am privit o dată goală de sus până jos, nu-mi venea să-mi cred ochilor. Nu arătam mai mult de treizeci și cinci, patruzeci de ani. Atunci am înțeles ce voia să spună doctorul Tătaru când spunea că o să trăim ca florile, după soare. Și m-a apucat frica. Dacă o să afle oamenii? Mă fac de rușine, eu, femeie bătrână, ca și cum m-aș preface într-una din acelea, știți dumneavoastră, care vor să pară tinere. Am început atunci să mă ascund, să-mi ascund tinerețea, vreau să spun... Mie îmi plăcuse mult basmul Cenușăresei, când îl citeam la școală. Dacă ea, o fetișcană de șaptesprezece-nouăsprezece ani, și-a putut ascunde tinerețea și frumusețea, de ce n-am să pot și eu? Mă pieptănam halandala, mă ungeam pe față cu un fel de unsoare care părea murdară și altele. Dar mi-era frică. Și pentru că am avut ocazia, cu Congresul femeilor, să vin trei zile la București, l-am căutat pe doctorul Tătaru...".

Doctorul Tătaru, cunoscând fobia oamenilor stăpânirii față de o știință atât de revoluționară ca genetica, se dezice de succesele sale științifice:

„– După aceea, mi-a părut rău că l-am căutat, căci niciodată nu l-am văzut atât de mâniat...

– Mâniat? o întrerupse Zalomit. Adică, se supărase că veniseși să-l vezi?

– S-a făcut foc! «Eufrosina, mi-a spus, să nu mai încerci să mă vezi, că va fi rău de noi amândoi. Sunt ordine de sus. Tratamentul a fost interzis, și dacă se află că ne întâlnim din nou, înfundăm amândoi pușcăria!»".

Pentru Mircea Eliade, cancerul este o încercare a organismului uman de regenerare amnezică, mecanismul inițial fiind uitat, înlocuit cu unul imperfect. Condiția pentru regenerare este ca individul să se îmbolnăvească de cancer, ceea ce duce la declanșarea mecanismului de apărare, care apoi trebuie să fie controlat pentru a produce întinerirea organismului. (***H.S.***)

Manualul CORINT 2

GALA GALACTION

Moara lui Călifar

Povestire cu o structură narativă complexă, cu o subtilă alternare a planurilor spațio-temporale, amintind de **„Sărmanul Dionis"** al lui Mihai Eminescu, **„Moara lui Călifar"** se înscrie tipologic într-un anume gen de fantastic, miraculos sau doctrinar, practicat de scriitorii români pe la jumătatea secolului XX, dintre aceștia remarcându-se Mircea Eliade, Vasile Voiculescu, Gala Galaction. Sub raport narativ, atribuirea rolului de povestitor se face de la sine, printr-o **voce colectivă**, a memoriei ancestrale, reprezentată de torcătoarele ce spuneau povești la șezători, mai ales în nopțile cu vreme rea. Denumirea lor este simbolică, amintind de **moirele** din mitologie, care depănau firul timpului și al destinului, așezând în cutele temporale întâmplări neobișnuite, ce scapă imaginației comune. La fel ca în povestirile lui Vasile Voiculescu însă, nu atât construcția elaborată a discursului narativ interesează aici, cât scenariul fantastic al textului, alcătuit după toate regulile genului. Spațiul acțiunii este tipic pentru întâmplări ieșite din comun, situate la porțile irealului: „În preajma unei păduri străvechi se privea în iaz moara lui Călifar. Se privea de când se ținea minte în bătrânii satului din cealaltă margine a pădurii, și Călifar era «moș Călifar» din vremi uitate.". Moara lui Călifar devine în text un **suprapersonaj**, dublat de un personaj misterios și fără vârstă, „moș Călifar", care domină, „din vremi uitate", timpul

întâmplărilor. Personajul are o înfăţişare neschimbată de-a lungul timpului, amestec de hieratic şi demonic deopotrivă: „Moşnegii din Alăuteşti îşi aminteau de înfăţişarea-i sură, de ochii ce iscodeau tăios din stuful sprâncenelor şi de moara lui cu streaşina de-un stânjen". Moşul este un personaj legendar, din vremuri îndepărtate, situarea sa temporală făcându-se cu dificultate, fiind văzut cu ochii flăcăilor „de acum optzeci de ani". Codrul în care se află locul misterios al morii lui Călifar este bântuit de duhuri rele, nestrăbătut, ţintă de atracţie a multor tineri care îşi pierduseră viaţa în căutarea lui. Pe calea legendei se află că dincolo de moară începea „un pământ pietros, scorburos şi plin de mărăcini, în care numai necuratul trăgea brazdă cu coarnele.".

Memoria colectivă a satului Alăuteşti îl recepteză pe moş Călifar ca pe un personaj malefic, despre care „torcătoarele spuneau, înviind focul", că „îşi vânduse sufletul satanei pentru nu ştiu câte veacuri de viaţă; că ucigă-l crucea întinsese, în iazul morii, sufletelor creştineşti, un laţ vrăjit; şi că morarul procopsea, cu bogăţiile cu care diavolul ispiti pe Domnul Hristos, pe oricine le poftea şi venea ca să le ceară". Personajul căruia i se dau aceste bogăţii este, de altfel, gâdilat de norocul care pusese stăpânire pe el, „perpelindu-se ca un câine încăierat de viespi şi râzând smintit în fericirea lui drăcească", iar iazul şi moara constituie „o născocire a întunericului". Iazul, enigmatic, cu apa încremenită ca gheaţa, „pentru că pe faţa lui nu se izvodea, niciodată, nici o undă", pare a purta în el valenţe diabolice, pentru că „nu era un iaz ca orişicare", iar stăpânul de la moară „măcina numai pentru stăpânu-său Nichipercea". Apa se supune magiei negre a spaţiului întunecat, demonic: „...atunci când Călifar ridica stăvilarul şi slobozea pe scoc cimpoiul apei, apa fluiera cum fluieră un şarpe încolţit de flacări; iar, de sub făcău, se scurgea un spumegai de sânge". Apa are o valenţă thanatică acaparatoare, purtând în ea **complexul Ofeliei**, al sinuciderii prin înec, pentru că mulţi îndrăzneţi din sat, „furaţi de minţi, prostiţi de naiba", se avântaseră în mijlocul apelor, iar acum ei nu mai erau pomeniţi decât în şezătorile din Alăuteşti, fiind dispăruţi pentru totdeauna.

Cum se întâmplă de regulă într-un spaţiu ce alunecă lent către fabulos şi fantastic, apare şi aici eroul, personajul atras de mirajul enigmelor, al lumilor ascunse. Voinicul Stoicea, prin portretul şi istoria insolită a vieţii sale, pare predestinat pentru a descoperi misterul morii lui Călifar: „Stejar în port, oţel în braţ, isteţ cât vrei; însă copil din flori, biet Stoicea: nici tu tată, nici tu mamă, nici tu stare părintească.". Este copil cu părinţi necunoscuţi, găsit de părintele Radu în tinda bisericii, devenind orfan şi în această a doua paternitate, căci după nici şase ani binefăcătorul său „îşi urmase soţia în pământ". Rămâne „copil din flori şi de pripas", slujbaş la toţi, cu statutul inferior al celui fără avere: „...cine te vrea de ginere, când ai crescut din mila satului şi când păzeşti vitele celor cu fete de măritat?" De aceea, gândurile lui se îndreaptă spre moara lui Călifar: „Adicăte, ce ar fi să fac o încercare?... Ce-am şi ce-o să pierd? Părinţi nu, rude nu, drag nu sunt nimănui... În lumea întreagă sunt eu de capul meu... De altă parte, slab de înger nu mă ştiu; stafii şi pricolici n-am văzut niciodată, de atâta vreme de când pasc eu cireada satului, pe la Saele, pe la Cimitirul Vechi, prin Câmpul Pârcălabului şi pe unde vreai!".

Acţiunea de înaintare spre tărâmul întunericului se face chiar în plină zi, „când soarele se învârtea şi se suia, rotoghilă arsă de foc, pe dealul Alăuteştilor". Pădurea de goruni străbătută, magică, pare a fi neumblată de nimeni, pentru că nicăieri „nu erau poteci", iar agurizarii trebuie tăiaţi cu o armă tăioasă. Popasul se face „într-un luminiş în mijlocul căruia un stejar lăsa braţele noduroase şi bătrâne peste un norod de dediţei". Eroul este cuprins de un **somn magic**, prefigurând, după trezire, o invazie lentă a forţelor întunericului: „Se sculă înviorat şi se afundă iar în întunericul pădurii şi printre făcliile pe care soarele le turna întoarse cu flăcările în jos.". După un răstimp, în faţa eroului apare moara lui Călifar, al cărei iaz este „prea luciu şi prea sloi". Şi morarul are o fizionomie anormală, desprinsă parcă din bestiarele medievale: „Pe pod, morarul freca piatra: barbă sivă, sprâncene de muşchi uscat, nasul – cioc de cucuvaie.". **Pactul faustic** se încheie repede, voinicul evocând puterea magică a bătrânului şi

rugându-l să-l „procopsească"; drept urmare, moş Călifar execută un ritual simplu, aproape neobservat de Stoicea: sub pretext că îl pofteşte la masă cu „ciorbă de ştiucă şi o mămăligă aproape întreagă", moşul îl îndeamnă să se spele cu apă din iaz, pentru că a scuturat „toţi păinjinarii din pădure".

Imaginea de aproape a lui moş Călifar i se pare banalizată, lipsită de orice aură magică, a unui „bătrân hârbuit", cu zilele care se pot număra în palmă, iar „iazul nu face unde", capacitatea aceasta miraculoasă părându-i-se acum „vorbe de babe". Brusc însă, coborând spre iaz pe un podeţ plin de putreziciune şi dându-şi pe faţă cu apă din iaz, se produce transgresiunea temporală şi spaţială a lumii. Stoicea se trezeşte din nou în pădure, exact în locul în care se culcase, în mijlocul unei ploi torenţiale, întreaga secvenţă anterioară părând un vis: „A, ce v-a întârziat! Stoicea sare de pe ipingea şi înţelege cum că l-au deşteptat picăturile reci ale unei ploi vijelioase, izvodite pe neaşteptate din semnul minţitor al zilei". Personajul intră acum într-o buclă temporală ce îl proiectează într-un spaţiu arhaic, asemenea lui Dionis din nuvela lui Eminescu. Conexiunea între spaţiile reale şi cele onirice se realizează prin **magia apei**, care marchează începutul şi sfârşitul acestei peregrinări de lungă durată.

Proiecţia neaşteptată în spaţiul fantastic duce la totala derută a personajului, pentru că „Stoicea nu-şi mai găsi urmele în pădure şi se rătăci. Cu cât da să se îndepărteze, cu atât se pierdea mai mult prin nişte curpeni încâlciţi, prin nişte viroage în care putrezeau copaci trăzniţi şi printre gropniţe din care ieşeau, cum ies coastele din stârv, rădăcini nălbite şi întoarse." În mersul său prin furtună, dobândeşte o putere neobişnuită asupra jivinelor pădurii, adunate într-o întreagă faună ieşită de pe o imaginară arcă a lui Noe: „droaie de jigănii cu patru picioare; cerbi, căprioare, vulpi, ba chiar şi lupi". Nici făpturile văzduhului nu scapă de vijelia îngrozitoare: „Ereţii fugeau şi ei; hărţuiţi de vijelie, se dădeau în crânciobul aripelor câteva clipite şi cădeau – săgeţi. Dar iată că lighioanele încep să chelălăie şi să urle cumplit. Lupii se reped la vale nebuneşte, luând vulpile în picioare şi amestecându-le cu pământul; iar cerbii sar în lături, desfundând cu coarnele stufişul.".

Ajuns la un adăpost, într-o ocniţă ivită lângă „pieptul unui deal alb şi drept ca zidul", Stoicea nimereşte în iureşul unei vânători de tip medieval, salvând-o pe fata boierului Rovin de urmărirea unui urs întărâtat, ascunzând-o într-o scorbură de var şi risipind cu o uşurinţă nebănuită creierii animalului. Fata face parte din neamul Rovineştilor, nume reprezentând lumea de jos, poate cea infernală, subpământeană, semnificând pactul cu diavolul încheiat de Stoicea prin intermediul lui moş Călifar. Ceata, formată din „câinii, sosiţi mai înainte", chelălăind din cauza bucuriei de a-şi găsi stăpâna în viaţă, şi oameni, care „strânseră de mână pe voinic", fără a se mira „prost de risipa creierilor namilei", îl înconjoară pe Stoicea, iar acesta pleacă pe moşia boierilor pământului, Rovineştii. Mai mult decât atât, „Tecla se îndrăgi de Stoicea pe viaţă şi pe moarte", devenind soţia eroului, iar „copiii lui Stoicea creşteau bărbaţi şi mândri", ajungând stăpâni pe moşia Rovineştilor. Visul ţine până în momentul când un vătăşel pătrunde în curtea lui Stoicea, din partea boierului Rovin, aducând ştirea unui atac iminent al tătarilor. Boierul Stoicea îşi rânduieşte apărători la porţile şi uşile conacului, îşi ia el însuşi armele, buzduganul, pistoalele şi hangerul şi luptă împotriva duşmanilor, încercând să apere o uşă asediată cu topoarele. Când uşa este deschisă, deplasarea planurilor temporale încetează, apărând brusc, ca un **deus ex machina**, moş Călifar, care anulează toate efectele magice ale transgresiunii în timp: „– Bre, ce tărie de flăcău... că ce s-a izbit cu un pumn de apă în ochi, îmi căzu ca un boboc de gâscă...". În acelaşi timp, Stoicea află că totul a fost un vis, iar Tecla, copiii şi tătarii dispăruseră, peste toate aşternându-se glasul de cucuvaie al lui moş Călifar: „– Vezi bine, toate aistea-s procopseala pe care mi-ai cerut-o.".

Deznodământul este rapid: „Stoicea sfredelea în pământ cu ochii.". „Diavolul" îl purtase într-o lume virtuală, vreme de un veac, „cât îşi aruncase în obraz un pumn din apa

fermecată“, iar în acest răstimp se îmbogăţise, dobândise rang boieresc, avusese nevastă şi copii, pe care brusc, prin suspendarea declicului temporal, le pierduse pentru totdeauna.

Întreaga desfăşurare temporală, transgresând graniţele realului, fusese de fapt o cursă:

„– Jivină drăcească, vreau să intru în iad legat într-un tei cu tine!

– Ce pomană ţi-ai face! Sunt trei sute de ani de când port în oase o viaţă blestemată şi sunt afurisit să nu pot să mor decât omorât.

– Ţine atunci!

Creierii vrăjitorului se sleiră pe pod. Stoicea se duse pe zăgaz şi, cu capul înainte, spintecă adâncul străveziu.“

Vraja dispare şi atât sursa răului, cât şi flăcăul se prăbuşesc în lumea infernală din care izvorâseră forţele malefice. (***Gh.S.***, ***H.S.***)

ADDENDA

Dumitru Micu, 1994

„Visul flăcăului rezumă simbolic nu numai experienţa unei vieţi de om, ci o întreagă experienţă istorică, tinzând să ilustreze netemeinicia, caracterul iluzoriu al averilor şi al măririi lumeşti“.

Ion Vlad, 1972

„Destinul lui Stoicea [...] ne trimite spre itinerariile basmelor (un fel de epos al «rătăcirii» labirintice a eroilor). Alternanţa de real şi fantastic, cu schimbarea şi modificarea teritoriilor, este calitatea supremă, poate, a povestirii lui Gala Galaction, adăugându-şi o excepţională concentrare narativă, propulsând sensuri şi zone noi prin sugestii şi referinţe ale imaginaţiei. Mitul, precum şi natura sa semnificativă, semnele coasociate acestuia ne obligă să consemnăm una dintre povestirile cele mai interesante prin funcţionalitatea fantasticului. Integrat unei structuri complexe, fantasticul, la rândul său, dinamizează compoziţia (visul lui Stoicea despre Tecla), o extinde ca straturi.“

SUGESTII ANALITICE ŞI DIDACTICE

1. Analizaţi structura narativă a povestirii, delimitând secvenţele ce aparţin planului real de cele aparţinând celui fantastic.

2. Prezentaţi incipitul povestirii, urmărind:
   - descrierea locurilor în care se află moara lui Călifar;
   - portretul intrat în legendă al morarului;
   - aspectul neobişnuit al iazului în care se oglindea, de veacuri, moara;
   - semnificaţiile enunţului: „Zăgazul ce se înălţa în coasta morii era – spuneau creştinii înfioraţi – întărit pe dedesubt cu oasele acelora pe care îi ispitiseră comorile satanei şi veniseră la Călifar ca să-i procopsească.“;
   - afirmaţia: „Iazul şi moara lui Călifar era o născocire a întunericului.“;
   - caracterizarea morarului ca personaj aparţinând forţelor negative.

3. Caracterizaţi-l pe Stoicea, flăcăul aflat în căutarea fericirii lumeşti.

4. Descrieţi imaginea tenebroasă a pădurii vrăjite şi rolul ei în apariţia spaţiului fantastic.

5. Stabiliţi limita exactă dintre real şi fantastic cu prilejul somnului din pădure al lui Stoicea.

6. Identificaţi treptele imersiunii în spaţiul fantastic pe care le parcurge personajul, explicând rolul visului în proiecţia acestuia.

7. Explicaţi ce rol îndeplineşte morarul în stimularea magică a realităţii, care îi asigură lui Stoicea o fericire virtuală.

8. Comentaţi înfăţişarea ieşită din comun a morarului. Cum se explică urâţenia lui?

9. Fixaţi momentul în care flăcăul îşi spală faţa cu apa iazului, corelându-l cu momentul întoarcerii sale din călătoria în spaţiul virtual al pădurii.

10. Reconstituiţi scenariul narativ al întâmplărilor din visul lui Stoicea, având în vedere:
- momentul trecerii în altă falie spaţio-temporală;
- imaginea naturii tulburate de intruziunea în spaţiul fantastic;
- aspectul miraculos al întâmplărilor;
- dilatarea subiectivă a timpului în care se întemeiază viaţa de familie a personajului;
- starea de fericire trăită în spaţiul imaginar;
- întoarcerea bruscă la moara lui Călifar.

11. Ce fel de tărâm întâlneşte Stoicea în această alveolă de spaţiu-timp?

12. Daţi o explicaţie întreruperii neaşteptate a visului:
- morarul oferă minuni înşelătoare, la fel ca stăpânul răului;
- totul a fost o închipuire a personajului principal;
- Stoicea nu mai poate face distincţia între iluzie şi realitate;
- este singura soluţie de salvare în faţa primejdiei.

13. Căutaţi explicaţii finalului povestirii, adoptând una sau mai multe variante:
- moartea morarului este o izbăvire de forţele malefice;
- este un gest de înlăturare a răului din lume;
- fusese prevăzută de el însuşi.

14. Identificaţi, în text, semne ale prezenţei răului în zone situate dincolo de timp şi de spaţiu.

15. Argumentaţi de ce întâmplările din povestirea lui Gala Galaction pot fi încadrate în tipul fantasticului miraculos.

Teme

① Redactaţi o compunere liberă în care să povestiţi o întâmplare fantastică.

② Pe baza întrebărilor de mai sus, a discuţiilor din clasă şi prelucrând informaţia suplimentară, comentaţi semnificaţiile întâmplărilor fantastice din povestirea **„Moara lui Călifar"**.

Manualul NICULESCU

JORGE LUIS BORGES

Vrăjitorul amânat

JORGE LUIS BORGES (1899-1986). Scriitor argentinian. Cunoscut la noi îndeosebi prin volumele **„Cartea de nisip"** (1975) şi **„Cărţile şi noaptea"** (1988), Jorge Luis Borges este unul dintre marii scriitori ai secolului XX, închinând cărţii paginile şi metaforele cele mai inspirate. Lumea şi Cartea sunt oglinzile paralele în care se răsfrânge tulburătoarea condiţie umană a acestui sfârşit de mileniu. Prin scrierile sale, Borges oferă o proză ce reformulează deopotrivă marile teme ale literaturii şi tehnica narativă ostenită a unei bune părţi dintre romanele şi povestirile veacului. Năzuinţa sa este de a găsi o nouă definiţie, o nouă metaforă, cuprinzătoare, a cărţii, pornind de la supoziţia că Universul se cuprinde în memoria şi experienţa materială a omenirii printr-o imensă Carte, conţinând la rândul ei toate cărţile trecute şi viitoare, prin caracterul polisemantic al lecturii, inepuizabilă în semnificaţii prin reluări repetate în spaţiu şi în timp.

Borges este un prozator de o rafinată complexitate, opera sa încorporând, alături de faptul pur literar, profunde reflecţii de ordin teoretic şi estetic. În **„Magii parţiale în «Don Quijote»"**, el relevă, în chip demonstrativ, tocmai confuzia voită a lui Cervantes între **lumea cititorului** şi **lumea cărţii**, vizibilă îndeosebi în a doua parte a romanului, în care protagoniştii au citit deja partea întâi, devenind ei înşişi lectori ai lui **„Don Quijote"**. Situaţii similare se întâlnesc în **„Ramayana"** (în cartea ultimă a acesteia, fiii lui Rama cântă versete din poemul lui Valmiki, astfel fiind recunoscuţi de tatăl lor, care îşi ascultă propria poveste) sau în **„O mie şi una de nopţi"**, tulburătoare fiind aici noaptea a şase sute doua, când regele aude din gura Şeherezadei propria lui istorie şi se aude pe sine însuşi.

Metafora perfectă a Cărţii Infinite, cea căutată, i se descoperă lui Borges însă târziu, către anul 1975, cel al apariţiei povestirii **„Cartea de nisip"**. Întâlnim aici o carte unică, ce fascinează şi totodată înspăimântă, de o rară bibliografie, ce se deschide mereu la altă filă şi

care poate să cuprindă, în nesfârşitele pagini toate cărţile omenirii: „Numărul de pagini al acestei cărţi este de-a dreptul infinit. Nici una nu este cea dintâi; nici cea din urmă." Şi mai departe, acest elogiu desăvârşit pe care Borges îl aduce *ab aeterno* Cărţii, memoriei şi civilizaţiei umane, care de mii de ani se întemeiază sublim pe scris şi pe carte: „Mi-a spus că această carte se numeşte Cartea de Nisip, pentru că nici cartea, nici nisipul n-au început şi nici sfârşit". (***Gh.S.***)

Şi în povestirea lui Jorge Luis Borges, **„Vrăjitorul amânat"**, apărută în volumul **„Etcaetera"** (1935), spaţiul oniric creat prin magie oferă posibilităţi multiple de organizare a structurii narative, relevând semnificative **relaţii de simetrie**, îndeosebi între **incipitul** şi **finalul** textului, dar şi între secvenţe narative intermediare. Şi aici întâlnim un discipol, „un decan la catedrala din Santiago", şi un iniţiat, Don Illán din Toledo, personaje angajate într-o istorie stranie ce îşi dezvăluie caracterul fantastic abia la sfârşit.

Decanul merge la Don Illán pentru a lua lecţii de magie, iniţierea începând sub cele mai bune auspicii: vrăjitorul îl primeşte la masă, îi mărturiseşte că deja a aflat, pe cale magică, amănunte esenţiale despre el, „că e decan, om cu o deosebită bunăstare şi cu un viitor de aur", dar îşi exprimă şi temerea că mai târziu îl va da uitării, lucru infirmat de proaspătul învăţăcel prin cele mai sincere făgăduieli. Înainte de a trece la exerciţiul iniţiatic, Don Illán porunceşte slujnicei „să pregătească pentru seara, la cină, potârnichi, dar să nu le pună la fript până nu-i va porunci el".

Locul iniţierii este ferit, „o chilie, şi alături o bibliotecă, şi alături un soi de cabinet cu instrumente magice", spre el coborând trepte de piatră, „atât de adânc, încât decanului i se păru că albia râului Tejo se afla acum deasupra lor". Veşti din lumea de afară modifică succesiv destinul personajului, ducându-l pe treapta cea mai înaltă a ierarhiei catolice. Mai întâi, chiar în locul iniţierii magice, doi mesageri ai destinului îi aduc scrisori prin care i se anunţă că urmează a fi numit în scaunul de episcop al unchiului său, care s-a stins din viaţă. Don Illán, văzând „aceste lucruri, se îndreptă cu bucurie spre înalta faţă bisericească, mulţumindu-i Celui de Sus că ştiri atât de bune sosesc tocmai în casa lui", şi îl roagă să numească în scaunul de decan pe unul dintre fiii săi. Episcopul îi spune că a pregătit postul pentru propriul său frate, dar că va avea grijă ca fiul celui pe care şi-l dorea drept mentor să fie cinstit cum se cuvine. Merg deci toţi trei la Santiago, unde peste şase luni soseşte vestea că i se oferă postul de arhiepiscop de Toulouse, cu obligaţia de a-şi găsi un succesor. Situaţia se repetă, scaunul rămas vacant fiind oferit nu fiului lui Don Illán, ci unui unchi, din partea tatălui, al înaltului prelat. La viitoarea treaptă ierarhică, scaunul de cardinal, locul rămas, de arhiepiscop, este oferit altui unchi, din partea mamei, iarăşi cu amânarea vechii făgăduieli făcute vrăjitorului. În aceeaşi serie fastă a destinului, fostul decan ajunge după patru ani papă şi Don Illán „îmbrăţişă picioarele Sfinţiei Sale, îi aminti vechea făgăduială şi îi ceru scaunul de cardinal pentru fiul său". Răsplata noului papă este pe măsura caracterului său, prefigurat de altfel de vrăjitor de la începutul poveştii: „Papa îl ameninţă cu închisoarea, spunând că ştie el prea bine că Don Illán nu e decât un vrăjitor şi pe vremuri, la Toledo, s-a îndeletnicit cu artele magiei. Nefericitul Don Illán răspunse, deci, că nu-i rămâne decât să se întoarcă în Spania şi îl rugă să-i dea ceva merinde pentru drum. Dar Papa nici nu vru să audă.".

În faţa atâtor dovezi de nerecunoştinţă, întoarcerea în timpul real, la fel ca în povestirea lui Gala Galaction, **„Moara lui Călifar"**, este bruscă; Don Illán întinereşte subit şi dezleagă vraja:

„– Nu-mi mai rămâne, aşadar, decât să mă înfrupt din potârnichile pe care le-am cerut pentru astă-seară.

Slujnica se înfăţişă pe dată şi Don Illán îi porunci să pună potârnichile la fript. În clipa aceea noul Papă se pomeni din nou în chilia adâncă din Toledo, decan de Santiago şi nimic mai mult, şi într-atât de umilit de nerecunoştinţa sa, încât nu ştia cum să-şi mai ceară iertare. Don Illán spuse atunci că-i este de ajuns dovada aceasta, nu-l ospătă cu potârnichi şi-l conduse până în stradă, unde-i ură călătorie plăcută şi îşi luă rămas-bun cu cea mai mare cuviinţă.". (***Gh.S.***)

SIGMUND FREUD

Interpretarea viselor

SIGMUND FREUD (1856-1939). Psihiatru austriac, fondator al psihanalizei. Autor al unor celebre lucrări de psihanaliză şi de psihopatologie: „**Interpretarea viselor**“ (1900), „**Psihopatologia vieţii cotidiene**“ (1904), „**Totem şi tabu**“ (1913), „**Metapsihologia**“ (1915), „**Introducere în psihanaliză**“ (1916-1917), „**Eul şi Sinele**“ (1922), „**Noi prelegeri de psihanaliză**“ (1932).

În lucrarea „**Introducere în psihanaliză**“, Sigmund Freud alocă spaţiu, între altele, şi procesului de „elaborare“ a visului, care constă, pe lângă alte acţiuni psihice, şi într-o „transformare a ideilor în imagini vizuale“. Este ceea ce se întâmplă, de fapt, în interpretarea visului avut într-o localitate montană din Tirol, relatat în fragmentul citat în manual. Visul lui Sigmund Freud, acela că a murit Papa, este generat de convergenţa, în spaţiul oniric, a mai multor enunţuri din viaţa reală. Mai întâi, psihanalistul citise în ziare, cu puţin timp în urmă, că Papa a avut o uşoară indispoziţie. Află apoi, de la soţie, că în dimineaţa aceea clopotele bătuseră foarte tare în sat şi Freud interpretează visul ca o reacţie onirică la disconfortul provocat de zgomotul respectiv: „În cursul după-amiezii însă soţia m-a întrebat: «Ai auzit ce teribil băteau clopotele azi-dimineaţă?» Nu ştiam să le fi auzit, însă atunci mi-am înţeles visul: era reacţia trebuinţei mele de somn la zgomotul prin care acei pioşi tirolezi m-ar fi deşteptat. M-am răzbunat prin deducţia că Papa murise şi am dormit mai departe, fără să mă intereseze câtuşi de puţin sunetul clopotelor.“. (***H.S.***)

ADDENDA

Sigmund Freud, 1980

„Al treilea efect al procesului de elaborare onirică este, din punct de vedere psihologic, cel mai interesant. El constă într-o transformare a ideilor în imagini vizuale. Aceasta nu înseamnă că toate elementele constitutive ale ideilor onirice ar suferi această transformare; multe idei îşi conservă forma proprie şi apar ca atare sau în calitate de cunoştinţe în visul manifest; pe de altă parte, imaginile vizuale nu sunt singura formă pe care o îmbracă ideile în vis. Nu este însă mai puţin adevărat că imaginile vizuale joacă un rol esenţial în formarea viselor. Această parte a procesului de prelucrare onirică este cea mai constantă; noi o cunoaştem deja, aşa cum de altfel ne este cunoscută «reprezentarea verbală platică» a elementelor izolate ale unui vis.“

Manualul NICULESCU

CARL GUSTAV JUNG

Despre natura viselor

CARL GUSTAV JUNG (1875-1961). Psiholog şi psihiatru elveţian. Discipol al lui Sigmund Freud, despărţindu-se de acesta în unele interpretări ale fenomenelor psihice, înlocuind, de pildă, ideea de libido cu aceea de „inconştient ancestral“. Identifică tipurile psihologice de introvertit şi extravertit. Lucrări: „**Tipuri psihologice**“, „**Despre psihologia inconştientului**“, „**Psihologie şi alchimie**“.

Jung analizează, în acest fragment, visele „simbolice“, de regulă primul vis pe care şi-l poate aminti un om, cu dispoziţia de a-l povesti cu plăcere. Aceste vise cuprind „plăsmuiri simbolice ce apar şi în istoria spiritului uman“, fără însă ca subiectul să aibă vreo idee despre paralelismul posibil cu semnificaţiile lui mitice, cu acele motive preluate din mit, „mitologemele,

cărora le dau numele de arhetipuri.". În vis se deschide falia atemporală ce activează vechi mituri, pentru că aceste „forme specifice şi comportamente plastice [...] se regăsesc, sub forme similare, nu numai în toate timpurile şi zonele, ci şi în vise, fantezii, viziuni şi obsesii individuale". (***H.S.***)

Manualul NICULESCU

ION HELIADE-RĂDULESCU

Visul

Visul din poezia lui Heliade Rădulescu e o regresie la vârsta copilăriei: „Ce noapte variată! ce groaznică vedere!/ Stăi! Îmi aduc aminte: în vis eu mă făceam/ C-aş fi fost prunc, îmi pare, şi fără griji, durere,/ În casa părintească cu grijă mă creşteam.". Versurile traduc inconsistenţa imaginilor fulgurante ale visului: neliniştea somnului („noapte variată"), spaime inexplicabile („groaznică vedere"), stinse apoi în liniştea şi lipsa de griji a vârstei infantile. (***H.S.***)

Manualul NICULESCU

MIHAI EMINESCU

Vis

Mihai Eminescu acordă viselor funcţii poetice preelaborate. Nu avem aici, în poezia „**Vis**", simpla relatare a unei evaziuni nocturne, ci stilizarea câtorva motive poetice profunde. Chiar lumea visului, în regimul nocturn al imaginii, este un spaţiu al imaginaţiei, pelungind efortul de creaţie din starea de veghe: „Ce vis ciudat avui, dar visuri/ Sunt ale nopţilor făpturi;/ A nopţii minte le scorneşte/ Le spun a nopţii negre guri.". Făpturile nopţii plutesc pe un râu ce seamănă cu Styxul: „Pluteam pe-un râu. Sclipiri bolnave/ Fantastic trec din val în val,/ În urmă-mi noaptea de dumbrave,/ Naintea-mi domul cel regal.". Drumul sinuos al apei duce către o insulă îndepărtată, simbol al recluziunii şi al retragerii din lume: „Căci pe o insulă în farmec/ Se nalţă negre, sfinte bolţi,/ Şi luna murii lungi albeşte,/ Cu umbră împle orice colţ.".

În acest spaţiu întunecat, bizar, cu semne de sfinţi şi unduiri de muzică funebră, are loc întâlnirea cu sine, dar sub semnul morţii, **dublul** său având imaterialitatea voievodală a entităţilor din altă lume: „Acum de sus din chor apasă/ Un cântec trist pe murii reci/ Ca o cerşire tânguioasă/ Pentru repaosul de veci.// Prin tristul zgomot se arată,/ Încet, sub văl, un chip ca-n somn;/ Cu o făclie-n mâna-i slabă –/ În albă mantie de domn.// Şi ochii mei în cap îngheaţă/ Şi spaima-mi sacă glasul meu./ Eu îi rup vălul de pe faţă.../ Tresar – încremenesc – sunt eu!". (***H.S.***)

Manualul NICULESCU

G. CĂLINESCU

Enigma Otiliei

Textul din romanul „**Enigma Otiliei**" prezintă un vis de dimineaţă, de trezire, un fel de **Morgenstimmung**, o „dispoziţie matinală", o „stare de spirit aurorală", pe care o trăieşte Felix, personajul principal, sub efectele sonore ale apăsării, în ritm de **allegro moderato**, a clapelor de pian. Valul de sunete se transpune în imagini marine, în „diguri lungi pe care se spărgeau mari valuri, debutând cu urlete şi scurgându-se sfărâmat cu zornăitul unei grindini de sticlă." Este primul impact al lumii reale asupra celei din vis, pe o stare generală de linişte interioară, care modelează imaginile, filtrate prin efectele unui difuz sentiment erotic. Apele se

retrag apoi, lăsând la vedere stânci submarine, transformate însă în turle de biserici, înscrise în același registru sonor, căci în ele „se clătinau clopote de toate mărimile, scoțând valuri de sunete, mai apropiate sau mai îndepărtate". Metamorfozele fluide ale visului continuă, clopotnițele luând formă umană, devenind dansatori, în mijlocul cărora valsează Otilia: „Clopotnițele se prefăcură în dansatori, acoperiți din cap până-n picioare de zurgălăi, în fața cărora Otilia se învârtea cu niște castaniete în mână.".

Felix încearcă să păstreze visul, lucru imposibil, personajul alunecând încet în planul real și identificând sursa sonoră care l-a declanșat.

Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual

Ex./ p. 146. În luna august 2000, un post de televiziune a prezentat imagini filmate de un amator care pretindea că a asistat la un fenomen ciudat; el înregistrase pe peliculă o lumină alb-argintie, ca un glob care se mișca neregulat pe cer. La un moment dat, lumina a dispărut brusc. Ce credeți: a) era un OZN; b) era un truc, realizat cu o lanternă; c) era unul dintre multele fenomene naturale, necunoscute încă omului.

S-ar putea să fi fost un fenomen necunoscut încă omului sau, de ce nu, un obiect zburător neidentificat. OZN-urile apar în diverse zone ale lumii. În Siberia, aproape de Vladivostok, în 1981, pe 29 ianuarie, pe înălțimea 611, se prăbușise un OZN, cu viteza de 65 de kilometri pe oră. Obiectul zburător survolase zona zile în șir cu 60 de km/h, excluzându-se astfel posibilitatea unui balon rătăcit; sferele, plasele, materiale misterioase fuseseră recuperate. Resturile fuseseră strânse și analizate de serviciile secrete, depozitate apoi în diverse arhive. Martorii spuneau că nenumărate OZN-uri reveniseră să controleze zona, având reflectoare care luminau doar în momentul când atingeau solul. La Woodbridge, Suffolk, Bentwaters se observase un OZN cu miez negru, înconjurat de o aură luminoasă. Aflat în dificultate, obiectul se împărțise în alte cinci obiecte, răspândindu-se cu viteză mare. Cu trei zile înainte, patrulele din jurul bazei observaseră un tetraedru cu latura de 2, 7 metri.

OZN-urile au un câmp electromagnetic extrem de puternic, care poate duce la oprirea motoarelor de mașini sau la pierderi de memorie din partea celor care pretind că au fost răpiți la bordul unor astfel de nave performante... (***H.S.***)

ADDENDA

N. Vaschide, 1977

„Între vis și viața trează sunt și stări intermediare, din care reveria este una dintre cele mai tipice. Analiza nu apropie oare visul de stările de reverie? Felul cum se face trecerea de la viața trează (viața reală, lucidă, dirijată de noi după plan prin conștiință) la somn, ne dă explicarea întregii construcții a țesăturii viselor."

Manualele CORINT 2, NICULESCU

PETRE ISPIRESCU

Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte

PETRE ISPIRESCU (1830-1887). Scriitor, folclorist și tipograf. Ascultă, în copilărie, de la părinți sau de la clienții tatălui său (avea o frizerie), multe creații populare, mai ales basme. Nu poate, din cauza lipsurilor materiale, să-și desăvârșească pregătirea prin școală, fiind nevoit de la 12 ani să-și asigure existența. Intră, de aceea, ucenic la o tipografie, ajungând cu timpul să fie proprietar sau conducător al unor astfel de întreprinderi: Naționalul, Tipografia Statului, Tipografia Academiei Române. Scrie versuri și proză memorialistică, având o valoare îndoielnică, adevăratul său talent manifestându-se în culegerea basmelor populare, al căror limbaj îl stă-

pânea ca un autentic povestitor anonim. Prima culegere de basme o tipărește în anul 1862, consacrarea fiindu-i asigurată de **„Legende și Basmele românilor. Ghicitori și proverburi"**, volumele I-II (1872-1876). Petre Ispirescu a publicat 70 de basme, unele cuprinzând cele mai vechi variante românești și motive universale incluse în acestea.

În celebra lucrare **„Basmele române"** (1895), Lazăr Șăineanu clasifică primul basm al lui Petre Ispirescu, **„Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte"**, publicat în revista **„Țăranul român"** în anul 1862, în „Tipul *zânelor promise*": „Motivul inițial – a promite copilului o zână, ca să înceteze a plânge – care revine adesea în poveștile noastre, nu l-am întâlnit în nici una din colecțiunile străine de basme. El merită dar o atenție cu atât mai mare, cu cât pentru unele din variantele acestui grup n-am putut da de versiuni paralele la alte popoare. Astfel este întâiul basm din Ispirescu «**Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte**», care, sub forma-i integrală, pare a fi necunoscut în literatura folclorică europeană.". Constantin Noica îl numește „basmul ființei", tema lui atingând una dintre cele mai grave probleme ale omului: încercarea de a evita destinul defavorabil și moartea, prin întoarcerea la originile Ființei, într-un spațiu-timp în care curgerea temporală se anulează.

Structural, basmul urmează **funcțiile** (secvențele) obișnuite ale acestei specii literare, **incipitul** proiectând acțiunea, printr-o **formulă inițială tipică**, într-un **timp fabulos**, nedeterminat, acel *in illo tempore* al miturilor și al legendelor: „A fost odată ca niciodată; că de n-ar fi, nu s-ar mai povesti; de când făcea plopșorul pere și răchita micșunele; de când se băteau urșii în coade; de când se luau de gât lupii cu mieii de se sărutau, înfrățindu-se; de când se potcovea puricele la un picior cu nouăzeci și nouă de oca de fier și s-arunca în slava cerului de ne aducea povești./ De când se scria musca pe părete,/ Mai mincinos cine nu crede.".

Narațiunea începe cu **motivul împăratului fără copii**: „A fost odată un împărat mare și o împărăteasă, amândoi tineri și frumoși, și, voind să aibă copii, a făcut de mai multe ori tot ce trebuia să facă pentru aceasta; a îmblat pe la vraci și filosofi, ca să caute la stele și să le ghicească daca or să facă copii; dar în zadar.". În cele din urmă, găsesc un unchiaș priceput, însă acesta le cere să se ducă la el și le dă avertismente al căror sens nu este luat încă în serios: „... numai un copil o să faceți. El o să fie Făt-Frumos și drăgăstos, și parte n-o să aveți de el. Luând împăratul și împărăteasa leacurile, s-au întors veseli la palat și peste câteva zile împărăteasa s-a simțit însărcinată. Toată împărăția și toată curtea și toți slujitorii s-au veselit de această întâmplare.". La naștere însă, copilul începe să plângă, refuzând să vină pe lume; împăratul reușește să-l liniștească numai în momentul când îi promite Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte.

Personaj tipic de basm, copilul creștea și învăța într-o lună cât alții într-un an, iar „împăratul murea și învia de bucurie". La cincisprezece ani, băiatul îi cere împăratului să-i dea ceea ce îi promisese, „Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte", lucru imposibil pentru o ființă pământeană. De aceea, Făt-Frumos ia pe cont propriu acțiunea, care va constitui, până la urmă, **aventura vieții** sale, o aventură eșuată, nu numai a sa, ci, de fapt, a destinului uman, înfrânt încă o dată în încercarea temerară de a învinge fenomenul ireversibil al morții. Calul năzdrăvan este, și în acest basm, animalul care îl călăuzește pe Făt-Frumos pe tărâmuri necunoscute. Alegerea lui urmează un ritual bine cunoscut:

„Apoi, Făt-Frumos se duse în grajdurile împărătești unde erau cei mai frumoși armăsari din toată împărăția, ca să-și aleagă unul; dar, cum punea mâna și apuca pe câte unul de coadă, îl trântea, și astfel toți caii căzură. În sfârșit, tocmai când era să iasă, își mai aruncă ochii o dată prin grajd și, zărind într-un colț un cal răpciugos și bubos și slab, se duse și la dânsul; iar când puse mâna pe coada lui, el își întoarse capul și zise:

– Ce poruncești, stăpâne? Mulțumesc lui Dumnezeu că mi-a ajutat să ajung ca să mai puie mâna pe mine un voinic.

Şi înţepenindu-şi picioarele, rămase drept ca lumânarea."

Calul năzdrăvan este un mijloc fantastic de deplasare în lumea basmului, care se regenerează prin metode speciale, cerându-i lui Făt-Frumos să-l hrănească timp de şase săptămâni cu mâna lui, dându-i orzul fiert în lapte. Totodată, calul îi cere să caute hainele şi armele împăratului de când era flăcău, pe care eroul, într-un tipic **efort iniţiatic**, le curăţă cu propriile mâini: „Se apucă însuşi cu mâna lui să le cureţe de rugină şi, după şase săptămâni, izbuti a face să lucească armele ca oglinda. Totodată îngriji şi de cal, precum îi zisese el. Destulă muncă avu; dar fie, că izbuti.". Calul însuşi, folosind puterile ascunse ale lumii căreia îi aparţine, se regenerează în mod spectaculos: „Când auzi calul de la Făt-Frumos că hainele şi armele sunt bine curăţate şi pregătite, odată se scutură şi el, şi toate bubele şi răpciuga căzură de pe dânsul şi rămase întocmai cum îl fătase mă-sa, un cal gras, trupeş şi cu patru aripi.".

Făt-Frumos este pregătit astfel pentru călătorie, pe care, urmându-şi destinul ce ţine de legile altei lumi, o începe fără părere de rău pentru ce lasă în urmă: „A treia zi de dimineaţă, toată curtea şi toată împărăţia era plină de jale. Făt-Frumos, îmbrăcat ca un viteaz, cu paloşul în mână, călare pe calul ce-şi alesese, îşi luă ziua bună de la împăratul, de la împărăteasa, de la toţi boierii cei mari şi cei mici, de la ostaşi şi de la toţi slujitorii curţii, carii, cu lacrămile în ochi, îl rugau să se lase de a face călătoria aceasta, ca nu care cumva să meargă la pieirea capului său; dar el, dând pinteni calului, ieşi pe poartă ca vântul, şi după dânsul carăle cu merinde, cu bani şi vreo două sute de ostaşi, pe care-i orânduise împăratul ca să-l însoţească.". După ce trec de hotarele împărăţiei, soldaţii sunt trimişi înapoi, Făt-Frumos eliberându-se de tot ce e lumesc: îşi împarte avuţia pe la ostaşi şi opreşte merinde numai cât să ajungă pentru el şi pentru cal. Începe acum o **cursă cu obstacole**, cu încercări pe care feciorul de împărat le trece prin vitejie şi cu ajutorul calului năzdrăvan.

După trei zile şi trei nopţi, ajunge pe o câmpie întinsă, un adevărat tărâm al morţii, cu o mulţime de oase umane, semn că mulţi temerari trecuseră pe acolo. Calul năzdrăvan îl sfătuieşte pe Făt-Frumos să se pregătească de luptă şi să fie gata să o săgeteze pe Gheonoaie şi să o omoare. Gheonoaia este o fiinţă supranaturală, care odată fusese „femeie ca toate femeile", dar nu-şi ascultase părinţii şi devenise astfel o lighioană monstruoasă. Lupta este scurtă:

„Şi când venea ea, nene, dobora copacii: aşa de iute mergea; iar calul se urcă ca vântul până cam deasupra ei şi Făt-Frumos îi luă un picior cu săgeata şi, când era gata a o lovi cu a doua săgeată, strigă ea:

– Stăi, Făt-Frumos, că nu-ţi fac nimic!".

Pentru încredere, Gheonoaia îi dă scris cu sângele ei, iar Făt-Frumos se îmbunează şi îi pune la loc piciorul smuls cu săgeata: „Dar pe când se aflau la masă şi se chefuiau, iară Gheonoaia gemea de durere, deodată îi scoase piciorul pe care îl păstra în traistă, i-l puse la loc şi îndată se vindecă."

Deşi Gheonoaia îi promite de soţie pe una din cele trei fete ale ei, „frumoase ca nişte zâne", Făt-Frumos pleacă mai departe, întâlnind alt tărâm, jumătate pârjolit, jumătate înflorit, fapt lămurit de cal, ca un adevărat cunoscător al locurilor ascunse:

„– Aici suntem pe moşia unei Scorpii, soră cu Gheonoaia; de rele ce sunt, nu pot să trăiască la un loc; blestemul părinţilor le-a ajuns, şi d-aia s-au făcut lighioi, aşa precum le vezi; vrăjmăşia lor e groaznică, nevoie de cap, vor să-şi răpească una de la alta pământ; când Scorpia este necăjită rău, varsă foc şi smoală; se vede că a avut vreo ceartă cu soră-sa şi, viind s-o gonească de pe tărâmul ei, a pârlit apa pe unde a trecut; ea este mai rea decât soră-sa şi are trei capete. Să ne odihnim puţin, stăpâne, şi mâine dis-de-dimineaţă să fim gata.".

Sosirea Scorpiei este la fel de furtunoasă: „Scorpia, cu o falcă în cer şi cu una în pământ şi vărsând flăcări, se apropia ca vântul de iute; iară calul se urcă repede ca săgeata până cam deasupra şi se lăsă asupra ei cam pe deoparte. Făt-Frumos o săgetă şi îi zbură un cap; când era să-i mai ia un cap, Scorpia se rugă cu lacrămi ca să o ierte, că nu-i face nimic şi, ca să-l

încredinţeze, îi dete înscris cu sângele ei.". Scorpia îl ospătează şi ea pe Făt-Frumos, chiar mai mult decât Gheonoaia, şi, drept mulţumire, Făt-Frumos îi lipeşte capul la loc.

Regresia eroului către timpul primordial se produce, aşadar, prin parcurgerea în sens invers a diferitelor stadii de animalitate pe care le-a străbătut omenirea. Dincolo de tărâmul Scorpiei se află, în adevăr, Tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără de moarte, dar acest tărâm fabulos este înconjurat „cu o pădure deasă şi înaltă, unde stau toate fiarele cele mai sălbatice din lume". Ultima încercare a lui Făt-Frumos este să răzbată către tărâmul fermecat, calul trecând pe deasupra pădurii: „– Stăpâne, strânge chinga cât poţi de mult, şi încălecând, să te ţii bine şi în scări, şi de coama mea; picioarele să le ţii lipite pe lângă supţioara mea, ca să nu mă zăticneşti în zborul meu.".

Palatul la care ajung este un dom atemporal, de o măreţie strălucitoare: „Se urcară în sus şi văzură palatul strălucind astfel, de la soare te puteai uita, dar la dânsul ba. Trecură pe deasupra pădurii şi, tocmai când erau să se lase în jos la scara palatului, d-abia, d-abia atinse cu piciorul vârful unui copaci şi dodată toată pădurea se puse în mişcare; urlau dobitoacele, de ţi se făcea părul măciucă pe cap. Se grăbiră de se lăsară în jos; şi de nu era doamna palatului afară, dând de mâncare puilor ei (căci aşa numea ea lighionile din pădure), îi prăpădea negreşit.". Aici este ţinutul numit Tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără de moarte. Locuitoare ale acestuia sunt trei femei tinere, de o frumuseţe fără seamăn. Povestitorul le numeşte, de altfel, zâne: „Stăpâna era o zână naltă, supţirică şi drăgălaşă şi frumoasă, nevoie mare! Cum o văzu Făt-Frumos, rămase încremenit.". Zâna are două surori, la fel de tinere şi de frumoase.

Ţinutul este de o frumuseţe paradiziacă, vremea aici părând că şi-a încetat nesfârşita curgere. Făt-Frumos poate să meargă peste tot, cu excepţia unui singur loc, Valea Plângerii. Între timp, fiul de împărat se însoţeşte cu fata cea mică. Aici, timpul se roteşte în gol, creând un cerc atemporal, cvasirelativist, determinând tinereţea personajelor şi reversibilitatea acţiunilor: „Petrecu acolo vreme uitată, fără a prinde de veste, fiindcă rămăsese tot aşa de tânăr, ca şi când venise. Trecea prin pădure, fără să-l doară măcar capul. Se desfăta în palaturile cele aurite, trăia în pace şi în linişte cu soţia şi cumnatele sale, se bucura de frumuseţea florilor şi de dulceaţa şi curăţenia aerului, ca un fericit.".

Întâmplarea face ca eroul să calce pe tărâmul interzis, fapt care îl scoate din starea de amnezie creată de oprirea timpului: „Ieşea adesea la vânătoare; dar, într-o zi, se luă după un iepure, dete o săgeată, dete două şi nu-l nimeri; supărat, alergă după el şi dete şi cu a treia săgeată, cu care îl nemeri; dară nefericitul, în învălmăşeală, nu băgase de seamă că, alergând după iepure, trecuse în Valea Plângerii.". Nimic nu-l mai poate vindeca de nostalgia creată de amintirea propriilor origini: „Luând iepurile, se întorcea acasă; când, ce să vezi d-ta? deodată îl apucă un dor de tată-său şi de mumă-sa. Nu cuteză să spună femeilor măiestre; dară ele îl cunoscură după întristarea şi neodihna ce vedea într-însul.".

Calul şi cele trei femei nu reuşesc să-l convingă să rămână, cunoscând, din acest dom atemporal, evoluţia evenimentelor în timpul obişnuit, ireversibil. Decalajul temporal ce se instituie între timpul petrecut în locul numit Tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără de moarte şi lumea reală este enorm. Oamenii întâlniţi pe drumul de întoarcere nu auziseră nici de Scorpie, nici de Gheonoaie: „Ajunseră în locurile unde era moşia Scorpiei; acolo găsiră oraşe; pădurile se schimbaseră în câmpii; întrebă pre unii şi pre alţii despre Scorpie şi locuinţa ei; dar îi răspunseră că bunii lor auziseră de la străbunii lor povestindu-se de asemenea fleacuri.". La moşia Gheonoaiei se întâmplă acelaşi lucru, iar eroul îmbătrâneşte treptat, supus fluxului dezlănţuit al timpului, înainte oprit, inexistent: „Nu se putea domiri el: cum de în câteva zile s-au schimbat astfel locurile? Şi iarăşi supărat, plecă cu barba albă până la brâu, simţind că îi cam tremurau picioarele, şi ajunse la împărăţia tătâne-său. Aici alţi oameni, alte oraşe, şi cele vechi erau schimbate de nu le mai cunoştea. În cele mai de pe urmă, ajunse la palaturile în cari se născuse.". Calul năzdrăvan, un indicator al potenţialului biotemporal al eroului, îl avertizează că aici este punctul terminus,

de unde încă mai poate fi salvat, dar repede, entropia timpului ireversibil apropiindu-se de punctul maxim. Calul pleacă de altfel extrem de repede când Făt-Frumos refuză întoarcerea:

„Cum se dete jos, calul îi sărută mâna și îi zise:

– Rămâi sănătos, că eu mă întorc de unde am plecat. Dacă poftești să mergi și d-ta, încalecă îndată și aidem!

– Du-te sănătos, că și eu nădăjduiesc să mă întorc peste curând.

Calul plecă ca săgeata de iute."

Calul aparține lumii eterne, atemporale, care nu mai poate acționa și asupra eroului, întrucât soarta acestuia fusese pecetluită în momentul pătrunderii în Valea Plângerii. Destrămarea temporală a acționat în continuare în lumea reală, eroul fiind așteptat cu ultime speranțe de propria moarte, accelerată din cauza diferenței temporale între tărâmul etern și cel al timpului liniar. E un **timp în oglindă**, simetric, care conduce eroul până la retragerea definitivă în neantul din care se născuse: „Văzând palaturile dărâmate și cu buruieni crescute pe dânsele, ofta și, cu lacrămi în ochi, căta să-și aducă aminte cât era odată de luminate aste palaturi și cum și-a petrecut copilăria în ele; ocoli de vreo două-trei ori, cercetând fiecare cămară, fiecare colțuleț ce-i aducea aminte cele trecute; grajdul în care găsise calul; se pogorî apoi în pivniță, gârliciul căreia se astupase de dărâmăturile căzute.

Căutând într-o parte și în alta, cu barba albă până la genunchi, ridicându-și pleoapele ochilor cu mâinile și abia umblând, nu găsi decât un tron odorogit; îl deschise, dară în el nimic nu găsi; ridică capacul chichiței, și un glas slăbănogit îi zise:

– Bine ai venit, că de mai întârziai, și eu mă prăpădeam.

O palmă îi trase Moartea lui, care se uscase de se făcuse cârlig în chichiță, și căzu mort, și îndată se și făcu țărână.

Iar eu încălecai p-o șea și vă spusei dumneavoastră așa.".

Formula finală are aici, față de alte basme, un rol în plus, sugerând propria revenire a ascultătorilor din timpul fabulos al povestirii în timpul liniar, ireversibil. Într-un fel, asupra lui Făt-Frumos acționează paradoxul temporal al lui Langevin: eroul pătrunde într-un tărâm în care timpul devine circular, se dilată la infinit și, revenit într-un spațiu limită, unde povara temporală se acumulează enorm, se întoarce în neființă. Moartea însăși este, în acest basm, un personaj muritor, atemporalitatea simbolică în care se înscrie basmul **„Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte"** sugerând, în mod logic, chiar moartea morții. (***H.S.***)

Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual (NICULESCU)

Ex./ p. 156.

• Pregătirea eroului pentru marea călătorie cuprinde acțiuni specifice basmului popular. Prezentați câteva dintre ele. Între acestea, notă discordantă face pregătirea calului. În majoritatea basmelor, calul răpciugos este hrănit cu jăratec. În cazul de față prințul își revitalizează animalul cu orz fiert în lapte, timp de șase săptămâni.

Calul este un personaj rămas din vremuri arhaice, cu puteri de imortalizare. Numărul magic este, de astă dată, șase, iar hrana folosită este orzul fiert în lapte. Înlocuirea jăraticului cu orzul fiert în lapte folosește o altă simbolistică, făcând trimitere către elementul teluric, în acest caz, regenerarea fiind de natură bioenergetică. Animalul năzdrăvan folosește energiile ascunse ale universului atât pentru propria regenerare, cât și pentru a ajunge în tărâmul Tinereții fără bătrânețe și vieții fără de moarte.

• Cum interpretați acest amănunt? Constantin Noica, în volumul **„Sentimentul românesc al ființei"**, asociază aceste detalii cu ritualurile înmormântării.

Vi se pare îndreptățită ideea? Argumentați.

Ideea de hrănire a calului timp de şase săptămâni cu orz fiert în lapte ar putea sugera o înmormântare ritualică, de fapt o ocultare a calului, în vederea reînnoirii imortalizării sale. Calul este un animal metamorfozabil: el poate să ia orice înfăţişare, pentru a se adapta oricărei împrejurări şi vremurilor pe care le trăieşte, în care prezenţa divinului este mai puţin vizibilă.

• Ca în toate basmele, şi aici eroul are de trecut cele trei obstacole capitale. Care sunt acestea? Dintre ele, pădurea cu fiarele cele mai sălbatice din lume, „care ziua şi noaptea păzesc cu nedormire", pare a fi cea mai teribilă. În mitologia românească există credinţa că între lumea oamenilor şi rai se află o punte păzită de animale şi care se întinde peste o apă neagră în care sălăşluiesc monştrii iadului.

Vi se pare înrudită această viziune cu cea din basm?

Între lumea reală, ordonată de timpul liniar şi ireversibil, şi lumea atemporală, a zânelor, a timpului fără timp, trebuie să existe o graniţă de netrecut, la fel cum între lumea profană şi Olimpul zeilor greci sau Walhalla zeilor germanici sau chiar paradisul celtic al lui Cuchulainn existau graniţe de netrecut. În primul caz, Olimpul era situat în nori, în al doilea, paradisul era departe, în tărâmuri de gheaţă, dincolo de lumea fizică, iar în al treilea caz, al paradisului celtic cu femei frumoase şi mereu tinere, cu castele de metal, graniţele erau date de spaţii percepute ca o mare imensă. În acest caz, graniţa tărâmului atemporal poate fi trecută numai de calul năzdrăvan, fiind păzită de animale neîmblânzite. Faptul că animalele păzesc cu nedormire ziua şi noaptea arată un potenţial bioenergetic ieşit din comun.

• Ce sens ar mai avea faptul că hotarul dintre lumi este păzit de fiarele neîmblânzite?

În lumea atemporală nu poate pătrunde oricine. Făt-Frumos este însă un privilegiat, fiind sortit să ajungă în acest tărâm încă de la naştere. Acest fapt este demonstrat de calităţile ieşite din comun ale eroului, specifice unui personaj fabulos. Fiarele neîmblânzite fac o selecţie a celor care pătrund în tărâmul fermecat. Totodată, calul e un animal fantastic din aceeaşi categorie cu păzitorii tărâmului atemporal. Calul are şi funcţia de cartograf spaţio-temporal al universului arhaic, deoarece cunoaşte moşia Gheonoaiei şi a Scorpiei, dar şi faptul că lumea oamenilor, aşa cum o ştia Făt-Frumos, a dispărut de sute de ani.

• Cea mai interesantă parte a basmului o constituie cea care prezintă lumea Tinereţii fără bătrâneţe... Palatul zânelor este aşezat lângă valea în care eroului i se revelează moartea, sau lumea fiinţei sale, care înseamnă asumarea morţii, Tinereţea... este prezentată ca o fiinţă („Căutăm Tinereţe fără bătrâneţe...; aici este"), iar spaţiul pare intrat în inerţie, în singurătate şi în amnezie senină. Celor trei zâne, simboluri ale tinereţii veşnice, „li se urâse stând tot singurele"; de aceea eroul îşi face intrarea în acest spaţiu prin intermediul cuvântului: el îşi spune povestea şi risipeşte urâtul şi singurătatea zânelor. [...]

Prinţul trebuie să-şi construiască o devenire în ordine umană, ceea ce presupune dragoste şi nuntă. Căsătoria cu zâna cea mică reprezintă o aberaţie în această lume de abstinenţă şi uitare.

Spaţiul Tinereţii fără bătrâneţe şi al vieţii fără de moarte este unul neobişnuit, marcat de inelul atemporal al timpului complex care curge în gol. Spaţiul este intrat în inerţie, pentru că devenirea, transformarea fiinţelor sub influenţa timpului liniar devastator nu mai acţionează. Amnezia este o altă condiţie a existenţei în aceste tărâmuri, pentru că amintirea se instituie ca urmare a efectelor trecerii timpului. Cum timpul nu există, rotindu-se în gol, decelarea între timpurile trecut, prezent şi viitor se anulează. Sosirea prinţului semnifică o ieşire din monotonie, o trecere la un alt nivel. Prezenţa morţii alături de tărâmul existenţei veşnice relevă caracterul antinomic al lumii, polarizarea ordinii universale atotputernice.

Cuvântul este, în sens primordial, generator de Logos, de aceea Făt-Frumos pătrunde în acest tărâm cu ajutorul lui. Zâna îl priveşte cu milă, ceea ce sugerează cunoaşterea destinului său,

pentru că ea vede în viitor, ştiind de fapt că va păşi în Valea Plângerii, unde sunt depozitate amintirile sale.

Căsătoria cu zâna presupune o schimbare a ordinii atemporale, nicidecum o transformare a zânelor în ființe muritoare. Ele rămân atemporale, fiind apărate de trecerea neiertătoare a timpului liniar. Că este aşa, o demonstrează faptul că eroul moare în momentul întoarcerii pe tărâmurile natale, îmbătrânind brusc, acumulând, prin urmare, întreaga entropie temporală de care fusese protejat până atunci.

• Ce credeți, în această lume a perfecțiunii, nu cumva, prin venirea sa, prințul distruge echilibrul?

Echilibrul zânelor nu este distrus de venirea prințului, pentru că lanțul atemporal, odată inițiat, se poate repeta la nesfârşit până în momentul când prințul se întoarce acasă, după ce fusese prins de mrejele amintirii din Valea Plângerii. Şi poate că se repetase chiar înainte ca prințul să vină, dovadă fiind faptul că zâna îşi dă seama încă de la început că Făt-Frumos avea să fie prins de sentimentele sale omeneşti în momentul în care avea să fie cotropit de amintiri. Siguranța de care dă dovadă zâna se explică tocmai prin existența unui timp potențial-viitor, contopit însă într-un moment unic.

• Expuneți pe scurt evenimentele care duc la declanşarea dorului de casă.

Prințul ajunge într-un **loc interzis**, un izvor regenerator al amintirilor pierdute. Locul îi redeşteaptă amintiri irepresibile, care duc la reintegrarea în timpul-spațiu ireversibil, la îndepărtarea amneziei eroului. Această incompatibilitate între timpul-spațiu circular, atemporal, şi timpul-spațiu ireversibil determină ruptura de ținutul Tinerețe fără bătrânețe şi viață fără de moarte. Valea Plângerii este un loc al **anamnezei**, al redobândirii de către erou, în plan spiritual, a condiției de muritor.

• Reîntors în lumea sa, prințul îmbătrâneşte şi îşi găseşte moartea. Interesant este că, înainte de a se despărți de calul călăuzitor, face o promisiune surprinzătoare: „Du-te sănătos, că eu nădăjduiesc să mă întorc peste curând." Cum interpretați această secvență? Are prințul revelația că dincolo de moarte se află eternitatea, ordinea generală a celor trei zâne? Se referă la faptul că sufletul său va fi îndrumat în lumea morților de cal, ca animal psihopomp ce este?

Eroul va deveni nemuritor în plan spiritual, moartea însemnând ruperea legăturii cu lumea material-energetică reală. Iluzia trăită de prinț este a lumii temporale, pentru că, în momentul în care a pătruns în Valea Plângerii (o metaforă a lumii ființelor muritoare) este cuprins de amintiri, de imagini ale vieții reale, care provoacă un dezechilibru în această rotire în gol a timpului. Condiția era ca eroul să nu-şi amintească de trecut, pentru că astfel se recunoaşte existența trecutului, a prezentului şi a viitorului, în timp ce, în lumea circulară din atimp, cele trei noțiuni se contopesc. Chiar cuvântul „curând" pe care îl invocă eroul este revelator pentru iminența morții. Ideea că se va întoarce curând se referă la părăsirea lumii reale şi la trecerea în stadiul de ființă eterică, spirituală. Ordinea dobândită astfel este a imaterialului ce generează materialul. Se ştie că în unele mituri eroul trebuie să dispară în plan material pentru a deveni nemuritor într-un alt plan al existenței. Un lucru similar se întâmplă şi în cazul lui Făt-Frumos, iar vehiculul de transport al sufletului este, în acest caz, calul, vehicul fantastic de translație între tărâmuri, care măsoară, totodată, şi potențialul bioenergetic al eroului.

Ex. 2/ p. 157. Faceți o interpretare a basmului, pornind de la următoarele întrebări:

De ce prințul nu vrea să se nască până ce nu i se va promite tinerețea veşnică?

În ce circumstanțe zâna îl priveşte cu milă, iar moartea îi dă o palmă? Cum interpretați?

Ce semnificație are precizarea că prințul trebuie să-şi întâlnească moartea sa, iar nu moartea în general?

Care este mesajul basmului? Ce îl aşteaptă pe prinț dincolo de moarte: paradisul,

infernul, lumea celor trei zâne? Şi-a ratat cumva trăirea?

Tinereţea veşnică şi eludarea bătrâneţii constituie, în genere, condiţia ce face deosebirea între lumea timpului liniar, o Vale a Plângerii în sens metaforic, şi lumea paradiziacă, în care totul se întâmplă fără a se crea fenomenul de ireversibilitate. Lumea reală presupune existenţa morţii, a bătrâneţii şi a bolilor, în timp ce lumea paradiziacă semnifică fericirea eternă.

Zâna îl priveşte cu milă, pentru că prevede fatalitatea pătrunderii omului într-o zonă interzisă, amintirile şi firea pământeană dictându-i să se întoarcă. Moartea îi va da o palmă, trimiţându-l în lumea imaterială, a umbrelor. Faptul că moartea este individualizată, devenind a sa, demonstrează că nu toate fiinţele sunt muritoare, că există fiinţe dincolo de moarte şi de timpul obişnuit. Mesajul basmului este că omul obişnuit nu poate dobândi nemurirea atâta timp cât spiritul şi simţurile îl trădează, nefiind obişnuite cu percepţia timpurilor ireale. (*H.S.*)

ADDENDA

Constantin Noica, 1978

„În faţa basmului acestuia nu poţi fi decât uimit. Este o atât de reuşită cumpănire între extreme, este apoi o atât de riguroasă afirmare ontologică – şi cum se va vedea, o afirmare a fiinţei adevărate, nu a celei instituite într-o vană zonă de veşnici –, este, în sfârşit, o atât de fericită expresie, încât o clipă rămâi, în faţa lui, ca în faţa unui dar nesperat al culturii noastre folclorice adus umanităţii. Cine l-a plăsmuit? Unde îşi are echivalent? Căci ar trebui să aibă unul, în literatura mondială a basmelor."

Lucia Cireş, 1979

„Basmele lui I.(spirescu) reprezintă un bogat material de studiu pentru cunoaşterea culturii noastre populare şi pentru cercetarea comparativă a motivelor şi variantelor în spaţiul universal. Fondul general uman şi larga lor accesibilitate au permis reintegrarea basmelor în circuitul folcloric. Devenite clasice, ele au contribuit, alături de operele marilor scriitori, la formarea limbii noastre literare."

Concepte operaţionale

BASM. Termenul provine din v. sl. *basnă*, „născocire, scornire", dar şi „fabulă, descântec". Este, alături de povestire, snoavă şi legendă, una dintre cele mai vechi specii ale literaturii orale, semnalată încă din antichitate, răspândită într-un număr enorm de variante la toate popoarele. După caracteristicile personajelor, specificul şi tematica acţiunii, predominanţa elementelor miraculoase sau a aspectelor concrete de viaţă, basmele se clasifică în **fantastice** (cele mai semnificative şi mai răspândite, desprinse de regulă din mit, cu o pregnanţă a fenomenelor miraculoase), **animaliere** (provenite din dezvoltarea narativă a legendelor totemice despre animale, chiar despre plante sau unele obiecte simbolice) şi **nuvelistice** (având ca punct de pornire snoava, în naraţiune semnalându-se o puternică inserţie a aspectelor reale, concrete de viaţă).

Verosimilitatea basmului fantastic trimite spre o vreme îndepărtată, **in illo tempore**, „când o umblat Dumnăzău cu Sfântu Pătru pă Pământ, când erau viteji cu urieşi", adică într-un timp mitic. Despre veridicitatea faptelor petrecute într-un timp atât de îndepărtat şi insondabil chiar cu percepţia omului modern, există accepţiunea: „nu credea nimenea, toată lumea vede că-s bazme de pierdut vremea, poate copiii ăştia mai mici cred c-aşa o fost. Nu, ce să crezi în minciuni? Niciodată n-o existat oameni care să creadă, chiar dacă n-o ştiut carte.". Inserţia în **timpul mitic** este dată de **formulele iniţiale şi finale**, care fixează **timpul narativ** în care se proiectează acţiunea, iar la sfârşit închide această buclă temporală, prin revenirea în **timpul real**. Formulele pot fi diversificate, uneori foarte expresive şi dezvoltate, precizând şi atitudinea naratorului faţă de faptele povestite şi caracterul lor miraculos, aproape paradoxal, dar toate au ca nucleu precizarea de ordin temporal: „A fost odată ca niciodată; că, de n-ar fi, nu s-ar mai povesti; de când făcea plopşorul pere şi răchita micşunele; de când se băteau urşii în coade; de când se luau de gât lupii cu mieii de se sărutau înfrăţindu-se; de când se potcovea puricele la un picior cu nouăzeci şi nouă de oca de fier şi s-arunca în slava cerului de ne aducea poveşti; De când scria musca pe părete,/ Mai mincinos cine nu crede." (Petre Ispirescu). Sau o formulă de final, din colecţia lui D. Stăncescu: „Iar eu, isprăvind povestea, încălecai p-o şea şi vă spusei dumneavoastră aşa; încălecai p-un fus, să fie de minciună cui a spus; încălecai p-o lingură scurtă, să nu mai aştepte nimica de la mine cine-ascultă; iar descălecând de după şea, aştept un

bacşiş de la cine mi-o da: Basm băsmuit,/ Gura i-a trosnit/ Şi cu lucruri bune i s-a umplut". **Formulele mediane** menţin discursul narativ în acelaşi timp al fabulei, făcând conexiunea între secvenţele narative, arătând durata, continuitatea, deplasarea fără sfârşit: „Şi se luptară,/ Şi se luptară,/ Zi de vară până seară" sau: „Zi de vară/ Până seară,/ Cale lungă,/ Să-i ajungă".

Despre originea basmelor au existat mai multe teorii, mai importante fiind: **teoria mitologică**, **teoria antropologică**, **teoria ritualistă** şi **teoria indianistă**. Mitul, istoria sacră, înscrisă în timpul „circular, reversibil şi recuperabil", vorbeşte despre zei, despre fiinţe fantastice, cu abilităţi pentru călătorii cosmice şi terestre. Basmul induce şi ideea de lume repetabilă, existentă în **tipare arhaice**, atemporale, încă de la începutul începuturilor. Unele **gesturi** sunt **magice**, cum ar fi scuipatul de trei ori în urmă; la fel, petele de sânge de pe batistă pot arăta că fratele de cruce este mort. Plantele pot adăposti copii: un dafin are în el o fată care iese doar noaptea pentru a culege flori. Zmeii sau balaurii aleargă după carne de om sau o miros de departe când se întorc acasă şi aruncă buzduganul de la distanţă. Unele pedepse, cum ar fi aceea de a decapita persoana şi a o arde, aruncând cenuşa în patru direcţii, sunt de certă inspiraţie arhaică, din comunităţile primitive.

Relaţia dintre basm şi mit a fost stabilită de fraţii Grimm, de Wesselski şi de Propp: basmul are ca sursă certă de inspiraţie mitul, iar cele două specii au existat de la început la popoarele arhaice, uneori confundându-se. Cu timpul însă, mitul a pierdut importanţa pe care o avea, prin **degradarea sacrului** şi transformarea lui în profan, zeii şi eroii mitici fiind înlocuiţi cu personaje umane, cu puteri încă supranaturale, în basmul fantastic, sau cu personaje comune, în cel nuvelistic. Pe această pantă a desacralizării, zeitatea supremă a pădurii devine Strâmbă-Lemne, adică un personaj cu puteri specifice mediului în care trăieşte, sau un zeu ca Thor din mitologia scandinavă; foarte băutor devine Setilă, în timp ce zeul ubicuu, uriaşul care păşeşte de pe un munte pe altul, devine Munte Vânat, având capacitatea de a fi peste tot, de a sta cu picioarele pe lună şi cu capul sub un stejar, calităţi pe care le întâlnim şi la Păsări-Lăţi-Lungilă. Teoriile moderne vorbesc de poligeneza basmelor, de originea lor multiplă, de influenţele reciproce, ca şi de structurarea unei tipologii coerente a acestei specii literare.

Datorită influenţelor şi interferenţelor multiple, precum şi datorită unei patine îndelungate a timpului, basmul a devenit o noţiune puternic schematizată, însă verosimilă, în care personajul principal se angajează în lupta dintre bine şi rău, trece o serie de obstacole şi în cele din urmă iese învingător. Pe acest traseu se ordonează toate secvenţele narative numite de teoria literară **funcţii** sau **acţiuni** ale basmului fantastic. Prima secvenţă, cu rol de **incipit**, fixează şi tema basmului, de regulă **repararea unui prejudiciu** pe care forţele răului le aduc lumii: • zmeii fură soarele; • fata de împărat este răpită de un duh rău şi închisă într-un castel îndepărtat; • mana cerească dispare; • oamenii sunt loviţi de rele; • un împărat trebuie să-şi sacrifice fata unui balaur şi atunci intervine eroul necunoscut; • fetele sunt răpite de zmei sau de diavoli, în sarcina eroului revenind sarcina recuperării; • zmeii au furat constelaţiile de pe cer, lăsând întreaga împărăţie în beznă; • în curtea împăratului creşte un pom extrem de înalt, iar împăratul promite fata şi tronul celui care se va urca până în vârf şi îi va culege poamele necunoscute; • fiinţe necunoscute fură roade de pe holda a trei copii orfani etc. Temele sunt mai puţine la număr decât basmele: există circa 600 de tipuri de basme, din care o sută sunt nuvelistice.

Urmează **alegerea unui erou**, numit Făt-Frumos (care o caută pe Ileana Cosânzeana), Ţugulea, Prâslea cel Voinic, Greuceanu, Pipăruş, Măzăran, care suportă rigorile unor **încercări** complicate, de multe ori **iniţiatice**: este pus să treacă dincolo de o pădure, de un animal fantastic sau unul fictiv, întruchipat de obicei de tată, care îşi pune fiul la încercare. Apoi eroul îşi alege **armele** şi **vehiculele** necesare pentru a străbate lumea. Cel mai adesea este folosit **calul înaripat**, hrănit fie cu jăratic, fie cu rouă. Calul este asociat cu focul; miturile din America, Oceania şi Iakuţia vorbesc de eroul care pleacă în cer doar cu ajutorul unui foc, nicidecum cu un cal sau alt animal. Deplasarea eroului se face şi cu alte mijloace de transport: buşteanul, corbul, un vultur, corabia sau călăuza.

Pentru a localiza cauza determinantă de rău, eroul apelează la **personaje-adjuvant**, de obicei **episodice**, cum sunt Sfânta Miercuri, Sfânta Vineri, Sfânta Duminică, tovarăşii năzdrăvani, sau la animale ajutătoare, ca regina albinelor, a furnicilor, corbul, care-i destăinuie cum poate fi remediat răul sau îl ajută efectiv în luptă. **Obiectele năzdrăvane** sunt capabile să ridice păduri în calea urmăritorilor, să invoce spirite, să facă râurile să se umfle. Unele obiecte au capacitatea de a dărui un belşug veşnic, în timp ce apa vie şi apa moartă constituie un dublet fără de care mortul nu poate fi înviat. De cele mai multe ori, animalul care serveşte ca mijloc de transport, de obicei calul năzdrăvan, este folosit şi pentru a-l sfătui pe erou, arătându-i cum să depăşească obstacolele sau trimiţându-l într-un spaţiu atemporal, care îl apără de

primejdii. Eroul, de regulă singurul **personaj principal** și **titular** al basmului, **protagonistul**, întâlnește, în drumul său, o serie de **personaje negative**, **antagoniste**, cum sunt balaurii, zmeii, Spânul, Muma Pădurii, Gheonoaia, Scorpia, întrupări ale răului care trebuie învins. De cele mai multe ori, protagonistul străbate ținuturi pustii, fără urmă de viață, deșerturi sau păduri petrificate sau tipicele păduri de aramă, de argint și de aur, coboară pe tărâmul celălalt sau pe fundul mării ori urcă într-un copac uriaș, un *axis mundi*, în care întâlnește lumi necunoscute. Câmpurile străbătute au nume diferite: mai întâi este câmpul cu dorul, apoi câmpul cu setea, câmpul cu florile, câmpul cu somnul. Pădurea străbătută este personificată: în momentul în care eroul rupe o creangă din pădure, aceasta țipă. Eroul care va ajunge împărat sau va conduce o împărăție pornește de jos, remarcându-se prin acte de vitejie deosebite, prin protejarea unor personaje supranaturale deghizate tocmai pentru a-i testa virtuțile. Protagonistul se confruntă în luptă dreaptă cu adversarul, îl învinge și pleacă spre casă ori este supus la noi probe inițiatice: trecerea unei ape, pătrunderea într-o cetate, proba mâncării, a cuptorului, a aducerii unor obiecte prețioase sau a unei fete de împărat, a unei zâne. În drumul spre casă, forțele răului acționează din nou, și **fuga magică** a eroului presupune transformarea unui pieptene într-o pădure, a zmeoaicei într-o fântână sau într-un munte de fier. Alteori protagonistul este substituit cu un **fals erou**, care își arogă meritele victoriei, demascarea lui determinând alte probe, trecute în cele din urmă cu succes. **Finalul** basmului este **închis**, aproape mereu același: eroul se căsătorește cu fata de împărat și devine, la rândul lui, împărat, încheind astfel un ciclu inițiatic, pe care nu el îl va mai repeta, ci un alt erou care, în alt basm, va relua scenariul narativ.

Basmul nuvelistic este o narațiune cu caracter general, în care evoluția eroului este urmărită din copilărie până la o vârstă a împlinirii în viață. Din om simplu, el ajunge împărat sau dobândește alte măriri. Eroul combină, în acest tip de basm, inteligența cu viclenia, reușind, în cele din urmă, să depășească orice întâmplare potrivnică. Din punct de vedere al vechimii, basmul nuvelistic este mai recent decât basmul fantastic, marcând și o anume **demitizare a personajului**, care este ales din lumea comună. În literatura română, basme nuvelistice populare sunt cele cu Păcală, Băiet Sărac, iar, de exemplu, basm cult este **„Dănilă Prepeleac“**, de Ion Creangă.

Deși au existat culegeri de basme din perioade mai vechi, interesul pentru creația populară și implicit pentru această specie literară se dezvoltă în romantism. Prima culegere sistematică de basme din literatura europeană este a fraților Jacob și Wilhelm Grimm, **„Das Mädchen“**, din 1812, cu o puternică influență în toată lumea. Francezul Charles Perrault și danezul Hans Chr. Andersen scot și ei la iveală celebrele basme care au încântat copilăria multor generații. La noi, cel mai cunoscut culegător de basme este Petre Ispirescu, care publică între 1872 și 1876 **„Legendele sau basmele românilor“**, lucrare reprezentativă pentru eposul popular românesc. Culegeri de basme publică și Ion Pop Reteganul, Pericle Papahagi, D. Stăncescu. Paralel cu scoaterea în evidență a bogatului fond folcloric autohton, apar și lucrări exegetice asupra basmului, remarcabilă fiind o monumentală carte despre **„Basmele române“** a lui Lazăr Șăineanu, publicată în anul 1895. G. Călinescu scrie **„Estetica basmului“** (1965).

Basmul cult apare paralel cu efortul de fixare în scris a basmului popular, prin preluarea motivelor și tehnicilor narative ale acestuia. Chiar culegătorii de folclor devin povestitori, ca în cazul lui Petre Ispirescu, care actualizează și recreează basmul, păstrând funcțiile principale, **formulele fixe**, **oralitatea**, anumite expresii, dar adăugând o tentă ușor moralizatoare sau aluzii mitologice de sorginte livrescă. Scriitorii devin ei înșiși autori de basme, cunoscuți fiind Nicolae Filimon, Alexandru Odobescu, Ion Creangă, Mihai Eminescu, Ion Luca Caragiale, Ioan Slavici, Barbu Ștefănescu-Delavrancea, Mihail Sadoveanu.

Basmul cult, împlinit printr-o inserție expresivă specifică stilului marilor scriitori, își armonizează structurile narative, dobândind unitate și fluență discursivă, preluând viziunea scriitorului și integrând teme și motive caracteristice ale operei acestuia. Scriitorul respectă de regulă structura și tipologia basmului popular, dar poate aduce modificări ale viziunii naratorului, alternând persoana a treia cu persoanele întâi și a doua, creând o comunicare mai directă cu cititorul și dând uneori o nuanță subiectivă expunerii faptelor. În același timp, se pot identifica particularități ale stilului, modalități portretistice și motive proprii în scenariul basmului, care îi conferă originalitate și atractivitate. Mihai Eminescu face, de pildă, în **„Făt-Frumos din lacrimă“**, numeroase **popasuri descriptive**, în care se recunoaște natura eminesciană din poezie, iar Ion Creangă excelează prin **arta dialogului** și prin **oralitatea** specifică întregii sale opere, dată de o continuă schimbare a planurilor narative între narator și cititor și prin selecția expresiilor populare strict adecvate respectivei secvențe narative. Personajele dobândesc și ele particularități comune universului operei: Făt-Frumos din lacrimă este un personaj romantic tentat de

atracția absolutului și de aventură, în timp ce Harap-Alb este un Nică a lui Ștefan a Petrei ghinionist, ușor de păcălit, însă mai norocos decât acesta, pentru că, urmând linia narativă a basmului, iese în cele din urmă din încurcătură. Personajele din basmele lui Caragiale au ceva din „**Cănuță, om sucit**", păstrând comicul situațiilor în care se află acesta. Mai pregnant conturate, personajele oferă și prilejul observației psihologice, fiind mai reflexive decât personajul basmului popular, uneori dilematice, înclinate către conflicte lăuntrice, motivându-și acțiunile prin sentimente puternice, mai puțin convenționale.

Basmul cult estompează de cele mai multe ori miraculosul și fantasticul, dându-le o mai mare verosimilitate, și în același timp reduce caracterul convențional al unor secvențe narative, adăugându-le semnificații și efecte specifice literaturii culte. (*Gh.S.*, *H.S.*)

FABULOS. Termenul provine, potrivit „**Dicționarului de termeni literari**", din fr. *fabuleux*, lat. lit. *fabulosus*, desemnând ceea ce ține de domeniul fabulei, adică al poveștii, al imaginației, al irealului. Se aplică în general legendei și basmului, iar în sens mai apropiat de vremurile noastre poate însemna un produs al imaginației orientate spre enorm, uimitor și incredibil. Fabulosul nu este pe deplin identic cu fantasticul, e cel mult o manifestare secvențială a acestuia, aplicându-se mai cu seamă legendei și eposului popular, precum și scrierilor inspirate din acesta. Fabulosul se manifestă mai mult în basm, ca un **fantastic convențional**, previzibil, pe când în fantasticul autentic modern desfășurarea epică și fenomenele sunt imprevizibile, insolite. (*H.S.*)

Manualul HUMANITAS

OV. S. CROHMĂLNICEANU

Roadele unei diplomații chibzuite

OV. S. CROHMĂLNICEANU (1921-2000). Critic și istoric literar, autor al unor impunătoare sinteze și studii literare, „**Literatura română între cele două războaie mondiale**" (trei volume, 1967-1975), „**Literatura română și expresionismul**" (1971), „**Pâinea noastră cea de toate zilele**" (1981), „**Al doilea suflu**" (1989). Ca prozator, debutează editorial cu volumul de scrieri fantastice, cu puternică tentă S.F., „**Istorii insolite**" (1980), apoi scrie „**Alte istorii insolite**" (1986), în care teme vechi ale literaturii, de sorginte mitologică, sunt adaptate la neobișnuitul progres științific al zilelor noastre și mai ales al viitorului. Omul se află în acerbă concurență cu creierul electronic, existând o teamă intrinsecă de faptul că într-o zi mașinile vor prelua puterea. În povestirea „**La Winnipeg, unde nu ne vom mai întoarce niciodată**", un om este confundat cu un android, pentru că nu are puterea de a împușca un mutant de acest fel, după cum i se ceruse de către sortatorii de oameni și de androizi. Acțiunea se petrece într-un viitor îndepărtat, la 26 februarie 2753, prezentând drama unui medic, Marc Esquirol, care este jefuit de propria sa identitate genetică de către un android, un duplicat al său. În acest fel, el este suspectat a fi androidul și devine un fugar. În „**Doamna Bovary în secolul XXX**", Emma va angaja „o androidă" cu înfățișare blândă, în locul Nastasiei, plecată pentru „recondiționare genetică", Charles se plimbă prin galaxie cu „racheta sa rebegită", pentru a repara pacienții de infarcte și de cancere, iar medicația constă în calmante de „L.S.D., din când în când o transfuzie generală, o baie radioactivă de picioare sau absorbții de bacterii teleghidate reparatoare ale țesuturilor.". Povestirea este o reconstruire a romanului flaubertian, în sensul demonstrării provincialității zonelor îndepărtate ale timpului, pentru că, dincolo de orice considerații filozofice, orice societate care nu stăpânește tehnicile imortalizării, folosind o medicină ineficientă, este banală, lipsită de strălucire, imaginată de o minte lentă, poate similară cu a stâncilor sau a formațiunilor geologice. Omul este claustrat temporal și spațial ca într-un ghetou închis.

În „**Mesajul din stele**" este discutată o problemă de semiotică, aceea referitoare la plăcuța de metal expediată de sonda spațială „Pioneer". Într-o singurătate cosmică absolută, oamenii se agață de acest mesaj venit din univers, capabil să regenereze civilizația umană învechită. Un om părăsit de Dumnezeu, neajutat nici de semenii săi superiori în rațiune, care poate au descoperit tinerețea și eternitatea trupului uman, secretele călătoriilor cosmice rapide, ale surselor de energie puternice, nu are nici un viitor, pentru că mintea sa limitată și incapacitatea de efort nu-l ajută să depășească această barieră.

„Roadele unei diplomații chibzuite", povestire științifico-fantastică din volumul **„Istorii insolite"** (1980), e o satiră inteligentă la adresa cursei înarmărilor, ajunsă într-un stadiu limită, cuprinsă de mania secretizării excesive, care, din motive întemeiate (un atac extraterestru), este abandonată pentru apărarea împotriva unui dușman comun. Deși întâmplările sunt atât de caracteristice lumii pământene din perioada războiului rece, Ov. S. Crohmălniceanu transferă acțiunea pe planeta Arcadia din constelația Casiopeea, în anul 2261. Societatea arcadiană atinsese un nivel înalt de civilizație și o dezvoltare economică prosperă, cucerise spațiul cosmic și eradicase boli grave, dar nu înlăturase amenințarea războiului. Planeta era dominată de două superputeri, doi coloși economici și militari, care, într-o pace relativă, se acuzau reciproc, printr-o propagandă susținută, de cele mai mari rele, „moravuri decăzute, ipocrizie, pofta de a domina întreaga planetă (cruzimi săvârșite împotriva animalelor, concepții politice obscurantiste, bădărănie, aroganță, fanatism ideologic etc.)". O mare parte a resurselor planetei era folosită pentru alimentarea unei acerbe curse a înarmărilor, cu acorduri de supraveghere reciprocă și crize periodice, rezolvate în ultima clipă, ferind planeta de soluții catastrofice. În perioadele de acalmie, cele două puteri „întrețineau relații suspicioase cordiale".

Arcadienii erau ființe evoluate biologic, având „două perechi de ochi, două nasuri, două guri și patru calote cerebrale absolut simetrice", dar mai ales erau înzestrați cu proprietăți telepatice, în funcție de care se așezau și ierarhiile sociale: „Ei își puteau deci comunica gândurile într-o mai mică sau mai mare măsură. Facultatea era dezvoltată prin educație și exerciții, dar, firește, pentru a atinge o treaptă foarte înaltă cerea și o înzestrare naturală aparte.". Unii aveau numai calitatea de „transmițător", alții numai de „receptor" sau în proporții relative ambele calități, pe principiul „capră"-„oaie", ce consta într-o dezvoltare inegală a emisiei și a recepției telepatice. Telepații superiori, care puteau accede și la cele mai înalte funcții în stat, aveau ambele calități în proporție egală, care și asigurau comunicarea în cazuri de urgență: „Mijlocul îl constituia o descoperire foarte prețuită, putem spune, fără exagerare, epocală: așa-numita legătură telepatică nemijlocită, ininterceptabilă, integrală și în culori." Prin urmare, cei doi lideri, al Nordului și al Sudului, dotați până la un înalt nivel cu aceste capacități extreme, putând să-și împărtășească fulgerător gândurile, „fără nici un ascunziș", intrau în emisie-recepție printr-un semnal simplu, o mâncărime în urechi. În plus, gândurile puteau fi reprezentate în imagini, pe imense ecane instalate în birourile lor.

Acțiunea propriu-zisă a povestirii începe pe neașteptate, pe la ora 3:30 noaptea, când reprezentantul emisferei sudice este trezit de o mâncărime la două din cele patru urechi, pentru a fi anunțat că o grupare de astronave inamice a invadat straturile superioare ale atmosferei boreale, determinând sporirea nivelului de radiații. Scopul înștiințării nu este de a solicita ajutor militar, ci e preventiv, de a-l informa pe conducătorul din Sud să nu fie surprins de folosirea unor arme ultrasecrete, încă necunoscute, cum crede el, pe Arcadia. Rând pe rând, după un asemenea dialog din ce în ce mai ridicol, sunt folosite în luptă, nimicind de fiecare dată agresorii, OZN-urile, prezentate ca o realizare excepțională a tehnicii arcadiene, puștile cu laser, folosite în dotarea armatelor terestre, apoi arma bacteriologică, „bomba cu mezoni, racheta teleghidată, unda magnetică paralizantă, gazul Titan – solidificator instantaneu al sângelui – ploaia infecțioasă, raza orbitoare, ultrasunetul care provoca o hemoragie cerebrală bruscă, oglinda parabolică ridicătoare a temperaturii la 3 500° etc.". Toate aceste arme erau însă de mult cunoscute ambelor tabere.

Comicul povestirii sporește de la o luptă la alta, cei doi conducători folosind expresii plastice: „I-am ras!", „Dar măcar așa sunteți siguri c-o să-i faceți pilaf?", „O să moară ca muștele.". Nordpolul, ocupat de ființele de pe Orcus, monstruoase din punctul de vedere al arcadienilor, „numai doi ochi, două urechi, un singur nas și o singură gură", este reocupat de nativii planetei, prin folosirea celor mai noi cuceriri ale tehnicii militare, bineînțeles cunoscute

de multă vreme de ambele state arcadiene. În cele din urmă, invadatorii încăpăţânaţi sunt alungaţi, iar cei doi lideri pun în aplicare un nou acord de pace, prin care să se restabilească echilibrul militar între cele două emisfere, după ce noile «arme defensive» au fost scoase la iveală.

Mitologia pe care o conţine povestirea lui Ov. S. Crohmălniceanu este caracteristică timpurilor moderne, de început al erei tehnologice, cu teme şi motive science-fiction de mult ilustrate. Apar aici elemente ale unei lumi a viitorului: OZN-urile, farfurii zburătoare, accesibile tehnologic într-un viitor apropiat, puşca portabilă cu laser (este evocată în **„Războiul lumilor"**, de H. G. Wells), capabilă să orbească sau să ardă inamicul, bombele cu mezoni, particule subatomice de dimensiuni medii, ultrasunetele, armele biologice şi nonletale, care doar paralizează. Telepatia este un alt mit al societăţii moderne, bazându-se poate pe folosirea undelor de foarte joasă frecvenţă sau a undelor de înaltă frecvenţă, reglabile. Ideea că arcadienii ar avea „două feţe" poate semnifica duplicitatea rasei respective, dar şi faptul că ei pot fi emiţători sau receptori ai frecvenţelor radio existente. Din punctul de vedere al societăţii de astăzi, bombardată cu ştiri anodine, inexpresive, astfel de povestiri tehnologice par stranii, dar nu le lipseşte o notă de adevăr. Insolitul povestirii constă în schimbarea regulilor fizicii clasice, iar fabulosul în persistenţa acestor povestiri despre experimentele secrete ale marilor puteri terestre pentru a pune la punct o tehnologie capabilă să o egaleze pe aceea a unei alte rase venite să atace planeta Pământ.

Textul conţine şi ideea unei tehnologii secrete, folosită de cele două superputeri pământene angajate în războiul rece de curând încheiat tocmai în scopul prevenirii unei invazii din afara planetei, putând dezvălui un caz în care realitatea depăşeşte cu mult ficţiunea. Există de altfel, în timpul nostru, mai multe legende, neverificabile, după care cele două superputeri, URSS şi SUA, au simulat războiul rece pentru a pune la punct o tehnologie mult mai avansată, folosită pentru a apăra Pământul în cazul unei invazii din spaţiul cosmic. Prin urmare, Ov. S. Crohmălniceanu include, în scenariul narativ, şi **mitul teoriei conspiraţiei**, după care lumea de astăzi nu îşi dezvăluie decât partea vizibilă a aisbergului, marile secrete fiind păstrate în zone îndepărtate ale lumii, cum se întâmplă în Nevada, cu legendara bază Groom Lake sau Zona 51, unde se spune că s-ar deţine farfurii extraterestre, cu raze antigravitaţionale de propulsie, bazate pe elementul numit, în mod simbolic, 115.

Semnificaţiile acestei povestiri sunt multiple: ea este o alegorie a lumii secrete supertehnologizate, devenită o „nouă religie", misterioasă prin însuşi caracterul său de nerelevat, prin inserţia ei într-o structură aparent cunoscută a evenimentelor sociale şi economice. În cele din urmă, textul se constituie într-o parabolă a altui univers, în care omul, reprezentat prin arcadieni, are puteri sporite, capabile să-i îndeplinească orice aspiraţie tehnologică. (***H.S.***)

Sugestii de răspunsuri la exerciţii din manual

Ex. 7/ p. 58. Arcadia pare să fi fost invadată de pământeni sau, în orice caz, de nişte fiinţe din altă galaxie, care sunt aidoma oamenilor. Înfăţişarea şi purtarea invadatorilor stârnesc repulsie arcadienilor. Cum explicaţi această reacţie?

Orice fiinţă ce nu aparţine cotidianului şi banalului provoacă repulsie oamenilor obişnuiţi. De aceea, pentru arcadieni, fiinţele humanoide, cu o înfăţişare pământeană, sunt hidoase, la fel cum protagonistului din filmul **„Ziua independenţei"**, căpitanului Hiller, i se pare hidoasă înfăţişarea alienului invadator. De altfel, tipologia acestuia este reconstituită după amănunţitele descrieri ale martorilor la incidentul de la Roswell, o primă presupusă prăbuşire pe Pământ a unei nave extraterestre. Alienul în cauză are tentacule de caracatiţă, o platoşă ce serveşte ca înveliş conducător şi compensator de acceleraţii extreme, ochelari în infraroşu şi un simţ al violenţei extrem de dezvoltat. La fel poate părea înfăţişarea unui om pentru arcadieni, care au un deosebit simţ telepatic

şi „două fețe“ în sensul propriu al cuvântului, nu figurat (sensul figurat ar arăta că arcadienii sunt duplicitari în comportament). Singura notă de insolit care nu înspăimântă apare în filmul de anticipaţie „**E.T.**“, în care copiii nu se sperie de înfăţişarea neobişnuită a extraterestrului, ascunzându-l de ochii primitivilor oameni de ştiinţă, care, la fel ca în filmul „**Starman**“, vor să prindă extraterestrul pentru a-l diseca.

Ex. 6/ p. 59. Revedeţi definiţia fantasticului de la pagina 51. Ce trăsături ale acestuia explică incidentul declanşat de scenariul radiofonic al lui Orson Wells?

Faptul că în 1938 Orson Wells, celebrul actor şi regizor, a putut să înşele imaginaţia ascultătorilor printr-un scenariu radiofonic după romanul SF „**Războiul lumilor**“, de H. G. Wells – ascultătorii crezând că într-adevăr are loc o invazie marţiană – arată marele impact al mass-media asupra psihicului uman şi modul în care se produce inserţia elementului fantastic în minţile şi în comportamentul maselor umane. Unele ştiri sunt repetate cu atâta insistenţă, încât, la un moment dat, rezistenţa raţională a spectatorului este învinsă, acestea putându-se transforma în realitate. Nu trebuie uitat nici faptul că, la vizionarea primelor filme pe ecran, spectatorii aveau reacţii şi reprezentări neaşteptate, impresia de pildă că trenul din imagine se va prăvăli asupra lor, omorându-i. De impactul radiofonic asupra maselor s-au folosit şi iscusiţii propagandişti ai marilor dictatori sau cei interesaţi de procesul de „spălare a creierelor“ („brainwashing“), cum au fost Hitler, Stalin şi alţii. În romanul „**1984**“, de Orwell, spălarea creierelor este o acţiune curentă, având drept rezultat faptul că victimele acestui proces îşi recunosc vina în faţa tuturor, şi se sinucid pentru binele „Marelui Frate“, The Big Brother. Alvin Toffler, autorul celebrelor best-sellers „**Şocul viitorului**“, „**Al Treilea Val**“ şi „**Puterea în mişcare**“, menţionează că, la un moment dat, după această „infuzare a informaţiei“, continuă şi monotonă, distincţia dintre „faptele reale“ şi cele „imaginare“ dispare, un război creat doar pe ecranul calculatorului, în spaţiul imagistic, fiind luat drept realitate şi viceversa. Unele scrieri de anticipaţie ironizează această „creare“ a imobilităţii de către mass-media, prin faptul că posibilii vizitatori alieni, care ar găsi Pământul distrus, ar crede că foştii locuitori sunt personaje de desen animat. (***H.S.***)

ADDENDA

El Universal, 19 decembrie 1957

„Nu este rezultatul unei duble expuneri, întrucât stelele ar fi înregistrat, de asemenea, imagini duble pe film, ceea ce nu s-a întâmplat. Nu poate fi o reflexie interioară, întrucât traiectoria nu este aceeaşi cu cea lăsată de Sputnik şi nu este rezultatul unei zgârieturi a filmului, întrucât după mărire, examinarea dârei a dovedit că este vorba de o precipitare a emulsiei pe materialul fotografic, determinată numai de lumină. Aparatul a fotografiat un lucru pe care nu suntem în măsură să-l identificăm [...] Dacă dâra luminoasă, care merge în paralel cu dâra satelitului, reprezintă drumul urmat de un alt corp şi dacă acesta a devenit luminos o scurtă perioadă de timp, aceasta constituie o ipoteză greu de demonstrat.“

Os. Kuhlen, 2001

„Evoluţia actualei civilizaţii, începând cu **revoluţia industrială**, a dus la impunerea unei concepţii lineare, constante şi nelimitate, în ceea ce priveşte dezvoltarea societăţii. Istoria oficială susţine, în pofida tuturor semnelor de întrebare care se ridică, faptul că originea actualei civilizaţii se situează în urmă cu 8000 de ani. Deşi se recunoaşte că s-au succedat generaţii numeroase timp de 80 000 de mii de ani, fără a surveni diferenţe esenţiale faţă de omul de azi, nu se admite nici măcar faptul că au putut exista şi alte culmi culturale. Se postulează în continuare că în cei 72 000 de ani înainte de sumerieni, omenirea era compusă doar din hoarde primitive, care au format, încetul cu încetul, primele grupări sociale şi au folosit înfricoşaţi primele ritualuri simple. Se presupune, în mod nejustificat, că drumul spre modernizarea omului primitiv a durat 20 000 – 50 000 de ani, deşi omul de atunci avea acelaşi creier complex ca şi omul actual. Conform teoriei oficiale, **homo sapiens sapiens** ar fi ajuns abia acum 8 000 de ani la perfecţiunea care l-a făcut purtătorul potenţial al culturii şi abia după aceea viitorul s-ar fi deschis pentru dezvoltarea sa ulterioară.“

MICHAEL ENDE

Povestea fără sfârşit

MICHAEL ENDE (1929-1995). Originar din Garmisch-Partenkirtchen, Germania, fiul pictorului suprarealist Edgar Ende. Este autorul mai multor romane pentru copii: **„Jim Knopf şi Lucas şoferul“** (1960), **„Momo“** (1973), **„Poveste fără sfârşit“** (1979), **„Povestea scamatorului. Domnul în gri“** (1986), **„Teatrul Umbra Ofeliei“** (1988), **„Noapte mistuitoare“** (1990).

Personajul principal al **„Poveştii fără sfârşit“** este un băiat, Bastian, atras fără voia lui de o carte, care emana „un fel de forţă magnetică“. Bastian trebuie să salveze Fantázia şi să dea un nume Crăiesei Copile. Lumea concretă rezultă dintr-o realitate a cuvântului: toţi oamenii „sunt fraţi de sânge cu cuvântul“. Se reia aici ideea lui Jorge Luis Borges, din **„Cartea de nisip“**, a unei „cărţi într-o carte“, magică, rescriind regulile universului în ordinea dorită de copil:

„Crăiasa Copilă citi ce scria acolo, şi era chiar ceea ce se petrecea în momentul acela, anume: «Crăiasa Copilă citi ce scria acolo...».

– Tot ce se întâmplă, spuse ea, tu scrii acolo.

– Tot ce scriu eu acolo, se întâmplă, fu răspunsul.

Din nou era acelaşi glas gros şi adânc pe care-l mai auzise ca un ecou al propriului ei glas.

Ciudăţenia era că Bătrânul de pe Muntele Călător nici nu deschisese gura. Scrisese cuvintele ei şi pe ale lui, iar ea le auzise ca şi cum şi-ar fi amintit doar că el tocmai vorbise.“

„Povestea fără sfârşit“ este un roman care surprinde un tărâm aparte, un loc unde domneşte **Fantázia**. Fantázia este devorată încetul cu încetul de Nimic, satira împotriva societăţii deculturalizate de astăzi fiind evidentă. Ioan Petru Culianu, în **„Eros şi magie în Renaştere, 1484“**, semnala emergenţa acestui proces în vremurile moderne: „Cultura Renaşterii era o cultură a fantasticului. Stabilind caracterul idolatru, nelegiuit al fantasmelor, Reforma aboleşte dintr-o dată cultura Renaşterii“. Consecinţa este eliminarea fanteziei ca potenţialitate creatoare a umanităţii.

Drumul eroului desemnat în acest temerar scop, demn de o mitologie modernă, este o anevoioasă imersiune în necunoscut, o căutare ultimă: „Atréiu nu ştia de cât timp îşi croia drum, mergând prin mlaştini, înainte, tot înainte.“. Drumul iniţiatic este o **cursă cu obstacole**, tot atâtea piedici greu surmontabile: „Dintr-o dată se găsi în faţa unui povârniş de munte înalt şi destul de abrupt. Se urcă ţinându-se de stâncile ascuţite şi se căţără pe vârful rotund al muntelui.“. **„Povestea fără sfârşit“** devine astfel o meditaţie neliniştită asupra condiţiei umane: fără fantezie, fără spirit creator, omul, ca fiinţă spirituală, se pierde în neant. Fragmentul citat, ca de altfel întreaga carte, îşi creează legende proprii, legate de existenţa misterioasă a Muntelui din Corn, într-o proiecţie de natură fantastică: „Abia când ajunse sus de tot şi îşi roti privirile peste întregul munte, văzu că erau plăci imense din corn ale căror crăpături şi adâncituri erau năpădite de muşchi.“.

Aici se facilitează intrarea într-o nouă lume, patronată de străvechea Morla, într-o descoperire fascinantă a feţei ascunse a lumii: „Atréiu văzu în faţa sa o văgăună uriaşă a muntelui, unde apele negre clipoceau şi pleoscăiau, căci înăuntru mişca ceva, ieşind încet la iveală. Arăta ca un bolovan de stâncă de mărimea unei case. Abia după ce apăru în întregime, Atréiu îşi dădu seama că era un cap aşezat pe un gât lung şi zbârcit, capul unei broaşte ţestoase.“

Veche zeitate a pământului, cu înfăţişare grotescă, Morla are ticuri ciudate şi o anume blazare în contemplarea eternităţii naturii, dar şi a efemerităţii umane, personajul fiind umanizat în viziunea scriitorului: „– Ia te uită, băbătie – AURYN –, de mult nu l-am mai văzut, e semnul Crăiesei Copile – de foarte multă vreme.“. Pericolul este că, odată cu Crăiasa Copilă, va dispărea şi Fantázia, iar pârjolul lipsei de creativitate se va întinde peste tot. O lume din care s-a

exclus fantezia este limitată, copleşită de monotonie: „Toate se repetă veşnic, ziua şi noaptea, vara şi iarna, lumea e goală şi lipsită de orice sens. Totul se învârte într-un cerc. Ceea ce apare trebuie să dispară, ceea ce se naşte trebuie să moară. Totul se compensează: binele şi răul, prostia şi înţelepciunea, frumuseţea şi urâţenia. Totul e searbăd. Nimic nu-i real. Nimic nu-i important.".

În această lume ce se poate scufunda în banalitate a venit Atréiu pentru a salva Fantázia, adică, implicit, pe Crăiasa Copilă. Lumea este tristă în esenţa ei: „– Mai eşti tânăr, piciule. Noi suntem bătrâni. Dacă ai fi bătrân ca noi, ai şti că nu există nimic altceva decât întristarea. Uite ce e. De ce să nu murim, şi tu, şi eu, şi Crăiasa Copilă, şi toţi, toţi? De vreme ce totul nu-i decât părelnic, doar un joc în neant. Totul e lipsit de importanţă. Lasă-ne în pace, piciule, pleacă.". Restriştea omului bătrân, în fapt a zeiţei care e prea bătrână ca să mai dorească a trăi, se răsfrânge, în cele din urmă, şi asupra lui Atréiu. Ca o lege a firii, lumea bătrână în gândire, lipsită de vitalitate, generează moartea. Morla este prea bătrână psihic pentru a regenera vitalitatea creatoare a lumii. Totuşi, ea relevă un secret capital pentru Atréiu, care o poate regenera pe Crăiasa Copilă: Atréiu, fiind om, trăieşte puţin, Morla are şi ea o apreciabilă vârstă, însă Crăiasa Copilă este nemuritoare: „– Tu trăieşti puţină vreme, piciule. Noi trăim mult timp. Chiar mult prea mult. Dar trăim cu toţii în timp. Tu puţin. Noi mult. Crăiasa Copilă a existat încă înainte de mine. Dar ea nu-i bătrână. E veşnic tânără. Uite ce e. Existenţa ei nu se măsoară în durată, ci în nume. Îi trebuie un nou nume.".

Ideea timpului limitat este cutremurătoare pentru fiinţele omeneşti, pentru că, în simplitatea lui, timpul cronoliniar trece repede. Pentru Crăiasă, timpul are o curgere lentă, fapt ce îl apropie de atemporalitate. Numele Crăiesei Copile este, de aceea, esenţial pentru supravieţuire: un cuvânt cu potenţe semantice demiurgice poate reprezenta Logosul Divin, poate deveni realitate, numele Crăiesei Copile fiind esenţial în dirijarea matrixului transcendent, capabil să obţină nemurirea. Matrixul, totalitatea forţelor transcendentale, determină ansamblul lumii obişnuite, stabileşte o corespondenţă a forţelor. Canadianul Northrop Frye, în **„Anatomia criticii"** (**„Anatomy of criticism"**), face o împărţire pe cinci niveluri a fiinţei: ***A.*** Fiinţa ce stăpâneşte din afară universul, fiind cu mult deasupra oamenilor, **zeul, arhetipul, fiinţa primordială, indestructibilă**, existând dincolo de timp. Zeul materializează într-o clipă ceea ce generaţii întregi nu reuşesc să facă în ere de existenţă. ***B.*** Fiinţa care se deosebeşte de toate celelalte prin putere şi fapte de vitejie deosebite, **eroul, Beowulf, Cuchulainn** (legendele vechi irlandeze) ***C.*** Fiinţa care se deosebeşte de ceilalţi oameni prin calităţi de conducător, **liderul.** ***D.*** Fiinţa care nu se deosebeşte cu nimic de restul oamenilor, **omul comun, ordinar.** ***E.*** Fiinţa care are calităţi mai dezagreabile decât restul oamenilor, **suberoul.** Din punctul de vedere al scării arhetipale, Crăiasa se situează la nivelul cel mai de sus, fiind o fiinţă asemănătoare cu Hyperion al lui Mihai Eminescu, din poemul alegoric **„Luceafărul"**.

Prin urmare, pânza spaţio-temporală a matrixului are nevoie de o nouă incantaţie, realizată printr-un nou nume, prin care se restructurează configuraţia datelor realului într-o nouă formă, determinând nemurirea prinţesei. Faptul că orice nume determină o astfel de restructurare a lumii este esenţială: matrixul poate fi apelat oricum. (***H.S.***)

Sugestii de răspunsuri la exerciţii din manual

Ex. 1/ p. 70. Recitiţi descrierea străvechii Morla? Ce sugerează înfăţişarea ei?

Străvechea Morla are înfăţişarea unei broaşte ţestoase. În mitologiile vechi, broasca ţestoasă este suportul pe care stă lumea, având în acelaşi timp înţelepciunea absolută. Străvechea Morla devine o zeitate transcendentă, capabilă de a schimba vectorii dimensionali ai lumilor.

Ex. 3/ p. 70. Paralelă între fragmente de texte din **„Povestea fără sfârşit"** şi **„Luceafărul"**, de Mihai Eminescu.

Apropierea între aceste texte este, desigur, forţată, ca şi în alte exerciţii propuse de unele manuale alternative. Totuşi, în privinţa efemerităţii lumii umane, Morla şi Demiurgul par să aibă

păreri asemănătoare. Chiar spaţiul în care se accede se revelează în urma unor călătorii de mare efect cognitiv: Atréiu ajunge pe un ciudat vârf de munte, întregul Munte din Corn nefiind decât o fiinţă uriaşă, „o uriaşă broască ţestoasă de mlaştină: străvechea Morla!".

Călătoria Luceafărului înapoi, în timp şi în spaţiu, către originea lumilor, este fascinantă, una dintre cele mai frumoase pagini din literatura universală. Aici se găseşte Părintele Absolut al tuturor universurilor, care ţine în mână ansamblul de forţe primordiale, nedecelate, toate puterile posibile, mai puţin materializarea perisabilă a eonilor, a esenţelor: „Dar moartea nu se poate...". Demonstraţia Demiurgului, la cererea lui Hyperion de a fi dezlegat „de greul negrei veşnicii", reprezintă o proiecţie a motivului **fortuna labilis** nu numai asupra condiţiei umane, antinomică celei eterne („Ei doar au stele cu noroc/ Şi prigoniri de soarte./ Noi nu avem nici timp, nici loc,/ Şi nu cunoaştem moarte."), ci şi asupra materiei create, asupra galaxiilor, supuse aceleiaşi entropii devastatoare: „Un soare de s-ar stinge-n cer,/ S-aprinde iarăşi soare.". Demiurgul îi invocă lui Hyperion, venit să abdice de la nemurire, soarta trecătoare a oamenilor, norocul întâmplător pe care îl află sau nu, dar mai ales „prigonirile" unei condiţii umane supuse multor vicisitudini. Despre oameni, aflăm că „Ei numai doar durează-n vânt/ Deşerte idealuri –/ Când valuri află un mormânt/ Răsar în urmă valuri", că „Din sânul vecinicului ieri/ Trăieşte azi ce moare,/ [...] Căci toţi se nasc spre a muri/ Şi mor spre a se naşte".

Textul selectat din **„Luceafărul"** figurează condiţia entităţilor nemuritoare, paticularizată prin ierarhia divină cea mai înaltă, prin Dumnezeu şi Hyperion. Compasiunii pentru destinul uman i se opune şi tonul irevocabil al condamnării geniului la nemurire. Verbele sunt, de aceea, la formă negativă, secondate de adverbe cu acelaşi sens, negative, **nu şi nici**, repetate astfel încât înlătură, din partea celui venit să ceară condiţia terestră şi trecătoare, orice replică şi împotrivire. Stăpânind timpul şi spaţiul, Hyperion este, în mod paradoxal, independent faţă de aceste două dimensiuni fundamentale ale Universului. Drept consecinţă, nu cunoaşte moarte.

Ex. 5/ p. 70. Leacul pe care îl prescrie Morla este găsirea unui nou nume pentru Crăiasa Copilă sau aflarea numelui ei adevărat?

Găsirea unui nou nume semnifică regenerarea Crăiesei Copile. În fond, această fiinţă supranaturală, „veşnic tânără", este mai veche decât timpul. Regenerarea ei, adaptarea la o altă formă, se realizează prin schimbarea denominaţiei, adică prin schimbarea de identitate a entităţii materiale reprezentate de ea. (***H.S.***)

ADDENDA

Iordan Chimet, 1987

„În ceea ce priveşte sensul aventurii lui Bastian –, acesta e simplu: de a recunoaşte importanţa imaginarului nu numai pentru tânărul erou şi colegii săi de generaţie dar, în egală măsură, şi pentru părinţii lor. Nu ştiu cine poate fi făcut răspunzător pentru ciudata maladie care atacă rădăcinile vieţii Crăiesei Copile şi ale întregii lumi fantastice. Îşi are cumva răul originea în Fantàzia sau în realitatea din afara cărţii? Ceea ce e sigur e că amândouă sunt periclitate, salvarea uneia înseamnă salvarea amândurora. Şi e necesar ca un personaj real, în cazul de faţă Bastian – dar oricare din noi e Bastian – să dea un nume nou Crăiesei Copile, simbolul sacru al imaginarului, pentru a declanşa speranţa unui nou început, de a regăsi inocenţa şi curajul începuturilor, de a privi existenţa ca o posibilă feerie...

Ce-i poate oferi cititorului, oricărui cititor de pretutindeni, întâlnirea cu Michael Ende? Eu cred că darurile cu care scriitorul vine la această întâlnire sunt vizibile de departe: bucuria unei opere, complexitatea unui program artistic care proclamă necesitatea reinjectării visului în existenţă, înţelepciunea unei meditaţii, modestia unui caracter. Vom putea reface cu această ocazie călătoria lui Bastian, tânăra noastră călăuză de astăzi, dar în sens invers. Nu asemeni lui Bastian, ieşind din viaţă pentru a intra în paginile unei cărţi, ci ieşind din paginile cărţii pentru a intra în adevărul unei vieţi. A unor vieţi, ar trebui să adaug, căci viaţa şi speranţa lui Michal Ende văzute în oglinda **Poveştii fără sfârşit** sunt viaţa şi speranţa fiecăruia din noi."

ANDREI CODRESCU

Mesia

ANDREI CODRESCU (n. 1946). Poet și prozator american, de origine evreiască, născut în România. Volume de versuri: **„Permisul de port-armă“** (1970), **„Un apartament prăfuit pentru Jan și Anselm“** (1976), **„Romburi de zăpadă“** (1981), **„Tovarășe Trecut, Domnule Prezent“** (1986). Versurile sunt adunate în volumul antologic **„Candoare străină“**. În 1999, scrie romanul **„Mesia“**, tradus în anul următor în românește.

Lumea virtuală din romanul **„Mesia“** repetă, în altă epocă, Infernul din **„Divina Comedie“** a lui Dante. Aici, în Virtual Reality, VR, într-o bizară cafenea computerizată, se adună cele mai cunoscute și mai năstrușnice personaje ale istoriei: „Oamenii începură să intre în cafenea. Felicity se ridică în picioare pentru a întâmpina un bărbat bronzat și chipeș, purtând un costum Brooks Brothers.“. Personajul, locuitor al spațiului virtual al Internetului, este Ovidiu, poetul latin, doar o „Umbră pe Internet“, cu un miros similar celui din vremurile arhaice: „Mirosea a ulei antic, nardul Mării Negre, parfumul getic.“.

Cafeneaua devine un cronotop al vremurilor moderne: „Primii clienți ai cafenelei nu veniră din stradă. Cea mai mare încăpere era dedicată computerelor și stațiilor de realitate virtuală, ridicate la nivelul ochilor, în nișe confortabile, dotate cu fotolii și canapele de piele. Ciberentitățile luptau de-o parte și de alta a ecranului, părăsindu-și după bunul plac ținuturile de baștină. Antonin Artaud, poetul francez subțire-ca-fumul-de-țigară, își adună pixelii răspândiți și merse până la ușa sălii de VR. Fu urmat în scurt timp de Henri Michaux, André Breton, René Crevel și alți membri ai generației sale, care umblau în gașcă chiar și ca ectoplasme [...] Și alte curente literare încercară noul mileniu, umplându-și imaginile cu substanță și interacționând cu creaturile cu trup ca și cum ar fi fost plămădite din același aluat.“.

Un alt personaj care populează spațiul virtual este Karl Marx, care intră în cafenea și observă „o gașcă de cibercălători literari dobândind masă și dimensiuni, ieșind din ecrane și devenind entități fizice. Care să fi fost economia acestui timp-și-spațiu gratuit pentru toți?

– Cine ești? Tu cine ești? le tot întreba Marx pe entitățile care se revărsau din ciberspațiu. Ciberoizii erau acoperiți cu o pudră fină de sare, ca și cum ar fi trecut prin Dom în drumul lor către New Jerusalem.“.

Filozoful materialist și ateu nu poate concepe existența lumilor paralele și a entităților imateriale: „Își spuneau numele în fața lui Marx, ca niște școlari la strigarea catalogului: Benjamin Fondane, Ilarie Voronca, Tristan Tzara, Apunake, Paul Celan, Gherasim Luca... Marx ametise de uimire – chiar dacă era el însuși o creatură încarnată a unui alt nivel, nu putea pricepe existența acestor apariții pixelate. Nu crezuse niciodată în existența altor lumi și disprețuise dulceaga concepție spirituală, și asta înainte de a-și scrie opera de maturitate. Nu crezuse nici în Dumnezeu, nici în Hristos, nici în Biblie. Nu fusese sigur decât pe lumea materială. Regretul pentru credința lui greșită îl copleși, chiar dacă o voce interioară îi tot spunea: **Ai febră, Karl Marx, e un vis.**“.

Operatorii unui astfel de univers virtual sunt „niște flăcăi scurți și îndesați“, care călătoresc prin intermediul MOOS-urilor și MUD-urilor. Un spectacol neașteptat curmă spectacolul: „Un imens lup postmodernist urină pe unul dintre băieți, iar acesta trase un răcnet războinic.“. Scena cibernauților postmoderniști este ieșită din comun, cei prezenți la spectacol observând acest lucru cu uimire:

„– E o bachanalie reușită, Aristotel, dar nu se poate compara decât de departe cu Saturnaliile romane, care, desigur, pălesc în fața adorării lui Baal din Babilon.

– Această religie misterioasă pare a fi condusă de femei, observă Nostradamus, care își găsise un loc bun, cățărat pe umerii unui pitic plin de mușchi, pe nume Pitagora.

– Așa sunt mereu, spuse Mani, pocnind un roi de îngeri care-i bâzâiau în jurul capului, oriunde m-aș duce, țicniții ăștia cu aripi se țin după mine. După câte se pare, pentru a mă proteja. Fiind primul răstignit, înțelegi, am primit o gardă de onoare.".

În felul acesta se consfințește un sfârșit ad-hoc al lumii, într-o lume de apoi virtuală și parodică:

„– E sfârșitul lumii sau nu? S-a terminat? Nu m-am prins.

Ovidiu și Mani râseră.

– Pentru orice firicel al lumii materiale, da, susținu Ovidiu, cu excepția celor care refuză să creadă și continuă să se agățe de spațiul cărnii. N-ai citit «Metamorfozele»? De ce dracu' le-am scris?". (*H.S.*)

Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual

Ex./ p. 164.

• Romanul „**Mesia**" dezvoltă un subiect fantastic pe tema sfârșitului lumii; unul dintre personajele cărții, Felicity, descoperă că între lumea virtuală a calculatorului și lumea spiritelor eterne există punți de legătură. Viitorul se conturează în acest spațiu imaginar spre care lumea contemporană coboară; drumul este în jos, chiar și navigarea pe internet este o coborâre.

Ce părere aveți, există similitudini între lumea virtuală a Internetului și lumea tinereții eterne evocată de basmul anterior discutat?

Lumea virtuală a Internetului ar putea sugera un matrix al lumii reale, prin care se modelează ființele vii și toate dimensiunile lumii fizice. Din acest punct de vedere, Dumnezeu este stăpânul matrixurilor cunoscute, temporale sau atemporale, ale ființelor destinate să fie pieritoare sau să nu poată pieri în vreun fel. În lumea din „**Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte**", dimensiunile temporale și bioenergetice presupun reîncărcarea infinită a somelor personajelor (cele trei zâne, calul năzdrăvan și Făt-Frumos, ultimul având doar un timp mai scurt, de aceea creându-se și dezechilibrul energetic temporal care duce în final la moartea lui aparentă), pe când în timpul liniar al spațiului virtual, formele, corpurile se „descarcă" în final, se șterg din ciberspațiu, fiind supuse tot unei „căderi libere temporale".

• Printre spiritele ilustre care participă la apocalipsă se numără și Ovidiu.

De ce credeți că apare ca personaj?

Ovidiu este strâns legat de realitățile românești, de meleagurile Pontului Euxin. Este, în același timp, un exilat, un rătăcitor deci, potrivit pentru peregrinări nesfârșite prin spațiul virtual. Poate avea, aici, rol de călăuză, ca Vergiliu în „**Divina Comedie**" a lui Dante.

• Semnul cert al stingerii unei civilizații, așa cum a fost cea a Romei antice, îl constituie schimbarea atitudinii religioase, renunțarea la zeii autohtoni. În legătură cu această idee, s-a discutat mult și despre sfârșitul lumii creștine; unii gânditori au vorbit despre un viitor fără zei, alții au afirmat că adevăratul Dumnezeu abia acum se naște. Din perspectiva lui Andrei Codrescu, Dumnezeu trebuie eliberat și eliminat ca simbol, pentru că „fiecare om din lumea asta amărâtă va oploși zeul lui personal în chiar propriul său trup."

Cum interpretați această viziune? Este vorba aici despre o negare a lui Dumnezeu?

Se referă la schimbarea atitudinii religioase?

Ironizează condiția ființei?

Ideea de renunțare la zeii autohtoni a dus la schimbarea religiilor. În același timp, Dumnezeu este divinitatea absolută, care cuprinde o totalitate a entităților nemuritoare existente de-a

lungul veacurilor. Entitățile negative au echivalent în demoni, în ființe demonice. Afirmația autorului nu cuprinde însă, în nici un fel, o negare a lui Dumnezeu, deoarece fiecare persoană își construiește o viziune proprie asupra lumii, ce se transformă în zeul său personal.

În epoca modernă apar o serie de „religii", în sensul figurat al cuvântului, determinate de evoluția științei și tehnicii. Unii așteaptă mântuirea din partea științei, alții din partea extratereștrilor, alții construiesc un New Age. Ființa umană este ironizată în mod implicit, pentru că omul nu este statornic în viziunile sale asupra lumii și se închină de multe ori unor idoli falși.

Ex. 1/ p. 167. Explicați ce se înțelege prin realitate virtuală.

Realitatea virtuală este un tărâm al fanteziei, conturat pe cale electronică, prin tehnica informatică performantă. Este o modalitate de a construi un alt univers, perfectibil, pentru că totul poate fi corectat pe calculator. Realitatea virtuală constituie subiectul multor seriale de anticipație, chiar unul cu numele de „V.R." („Virtual Reality").

Ex. 5/ p. 167. Realizați un eseu în care să aduceți trei argumente pentru a susține sau respinge ideea că în viitor oamenii se vor detașa de lumea materială, refugiindu-se într-un univers virtual de genul Internetului.

– Computer, preia datele și monitorizează programul! Mașina, imensă, avea capacitatea de a transforma energia în materie, recompunând situații și lumi încă inexistente...

Curând, se trezi. Era un peisaj nefamiliar, fără nici o urmă de vegetație. Panorama noii lumi era împânzită de benzi de energie, care se adunau și se concentrau în anumite puncte ale spațiului, pentru a se despărți în mari jerbe pe ceea ce părea a fi un cer în culori mereu schimbătoare. Noțiunile de sus și jos dispăruseră, MacGregor plutind între o limită și alta, într-un non-spațiu, purtat de un flux violaceu de energie. De altfel, culorile negru și violet erau predominante, din când în când mai apărând și altele, galben sau albastru. Clădiri ieșeau din sol cu viteze de necrezut, dobândind materialitate doar în câteva secunde, cuburi translucide, sprijinite inegal doar pe unul din colțuri, conuri întoarse, înfipte în „ceva" de o fluiditate deosebită, după cum vedea (curgea ca fumul), dar de o perfectă și consistentă materialitate. Vedea clădiri cu fețe inegale, cu o suprafață neregulată, semănând mai curând cu niște țepi ai unei plante, ce se retrăgeau apoi în același mod în care apăruseră. Solul în care se retrăgeau era imaterial, cu capcane presărate peste tot. Nu știa dacă, la pasul următor, solul nu-l va înghiți sau îl va propulsa în sus, spre înaltul cerului stacojiu. Din ele ieșeau oameni înalți, solizi, de nuanțe diferite, variind de la arămiu până la albastru deschis, semănând cu mici statuete, dacă erau priviți de departe, având busturile de gladiatori dezgolite, fără deosebire, bărbați și femei. Treceau pe lângă el plutind, fără să-i dea nici o importanță, ca și cum n-ar fi existat. Câteodată nu apărea nimeni și asta îl intriga, căci ceea ce vedea el nu era un lift: imediat după ce apăreau acești oameni, cu fețe parcă trasate de un geometru, ei dispăreau la loc, venind aici ca să plece imediat... Ciudat, dar nu se vedea nici un soare, lumina venind de peste tot și de nicăieri. Un cub mai mic se formă în fața sa, în care se afla silueta nemișcată a unei femei cu pielea ca abanosul, fără nici un obiect de îmbrăcăminte, stând cu picioarele încrucișate, și capul plecat, într-o poziție de expectativă. Avea ochii închiși. Intră în cub, dar aceasta se făcu nevăzută și se trezi prins într-o călătorie fără început și fără sfârșit, dus cu viteză în locuri ce nu le ținea minte, mereu în schimbare. Nu era nici cald, nici frig. Nu părea prea mult diferit de ceilalți. Cu toate acestea, îmbrăcămintea sa făcea notă discordantă cu a tuturor celor din jur, el purtând un costum de pe Earn. Îmbrăcămintea îi dădea senzația că este un dinozaur învechit, inutil, al unor timpuri de mult apuse, cu toate implanturile sale supersofisticate, care îl ajutau să reziste impacturilor grele de energie explozivă, ce ar fi făcut invidios pe oricare din semenii timpului său. Ah! de ar fi scăpat de materialitatea sa obositoare, de aparatele chinuitoare, destinate să-l țină în mișcare, tânăr, mai mult de șapte secole... Ar fi devenit un fulger de energie, liber să se îndrepte oriunde, oricând. Dar nu era decât în postura unui muncitor al pământului din epoca primitivă, cu o durată minimă de viață, față în față cu exemplare ale ***Timpurilor Terminale***, numite așa deoarece, teoretic, erau presupuse la capătul celălalt al segmentului cronoliniar... Era pierdut în timpul nimănui, în fața acestor creaturi se simțea la fel de departe ca un înotător, căzut accidental peste bord, încercând să se apropie, fără succes, de vasul de lux salvator, aflat din ce în ce mai departe în zare.

Se afla pe unul din coridoarele nesfârşite dintre zi şi noapte din acest labirint fără capăt, când auzi râsete venind de undeva, chemându-l, strigându-l parcă... se îndreptă în acea direcţie, dar nu văzu nimic, doar un perete se ridicase pavăză între el şi acel cineva care îl strigase. Păşea cu admiraţie şi spaimă, energia ce pulsa aici făcea să-i vibreze corpul. Pe neaşteptate, se trezi în faţa unei intrări, cum de nu o remarcase până acum, doar fusese atent la orice schimbare (poate închisese pentru un moment ochii), un fel de trapă se deschisese fără zgomot în faţa sa, făcându-l să intre într-o încăpere mare, rotundă, aglomerată de o grămadă de cuburi de tipul celui cu care călătorise. Cu ochii dilataţi de spaimă, se văzu într-unul din ele stând nemişcat, încremenit într-o poză de statuie. Într-un alt cubuleţ, se afla femeia de adineauri, la fel de neclintită ca la început. Spaţiul se mărea acum, pentru a-l face să intre într-o încăpere romboidală, în care un om înalt, solid, cu părul ras, dezvăluind un cap perfect rotund, stătea în mijlocul unei jerbe de energie, de scântei de foarte mare intensitate, primind, fără să-i pese, acest flux ucigător. Nu era nimic care să fie folosit la dirijare, omul din faţa sa stătea imobil, ca o lucrare în marmură, impasibil în perfecţiunea sa formală. Dincolo de acest conglomerat indistinct se aflau coline în continuă mişcare, de culoare roşie, un fel de lavă încinsă. Viziunea aceasta îi dispăru în momentul imediat următor. Se afla într-un loc în care oamenii se mişcau în toate direcţiile, fără să se întâlnească vreodată. Unii din ei aveau pantaloni ce scânteiau la fiecare mişcare, un fel de energie fluidă ce se mula în jurul picioarelor şi îşi modifica de fiecare dată forma, alţii erau îmbrăcaţi în costume care nu aduceau aminte de nimic, fâşii de pânză înfăşurate pe corp, formând cute savante. Erau toţi tineri, nu remarcase pe nici unul de o altă vârstă. Nu era nici zi, nici noapte, căci nu existau nici stele, nici luni... Locuitorii acestei ciudate lumi nu-şi adresau unul altuia nici o vorbă, ca nişte fantome tăcute, deplasându-se în direcţii neştiute. Doar cordoane energetice se iscau ici-colo, într-o succesiune imprevizibilă, haotică. Alcătuiau un fel de suprastructură, înălţându-se ca nişte fântâni arteziene pentru a cădea din nou. În vârful lor apăreau pasageri ciudaţi, ce purtau invariabil o sferă în mână, exact în momentul în care acolo se forma o singularitate energetică.

Nu simţea nevoia să mănânce; toate funcţiile fiziologice i se blocaseră. În fond nu era nimic care să amintească de un local de felul unui bar. Atmosfera sterilizată, ozonizată, nu aducea nici un miros care să amintească de străvechile fripturi sau mâncăruri condimentate. Pe una din aceste benzi de energie văzu doi oameni care se opriseră faţă în faţă, privindu-se în ochi cu o intensitate deosebită. Deodată, unul din ei ridică mâna dreaptă, un blast de energie ţâşni de undeva de sus şi celălalt dispăru dezintegrat. Cenuşa lăsată fu adunată şi păstrată într-o sferă, care după câteva clipe dispăru şi ea. Nu găsise motivul unui astfel de comportament, ceilalţi din jur nu-i adresaseră nici o privire, deşi o explicaţie ar fi trebuit să existe, căci un om şi nu un vârtej, un flux de energie, fusese cel responsabil de dispariţia altuia. Totul era însă absolut ireal: ce se întâmplase acolo, dacă cel dezintegrat murise sau nu, asta nu putea spune cu siguranţă, mai ales că el rămânea un străin în această lume, neavând cum să ştie dacă cei întâlniţi erau fiinţe energetice sau nu.

Simţea cum un val de căldură îl cuprinde, de parcă s-ar fi aflat în mijlocul unui deşert, iar capul îi zvâcnea puternic în strânsoarea unei menghini imaginare. Se îndreptă reflex spre o poartă, generată de turbioane luminiscente de plasmă, şi se pomeni atras într-o cădere nesfârşită printr-un tunel negru. În jurul său, din când în când, începeau să sclipească stele mici, de toate culorile.

Locul unde ajunsese nu putea fi definit, nu exista nici o localizare precisă: susul devenea jos, spaţiul se lărgea în momentul în care el avansa spre pereţi, dându-i impresia că se pierde în necunoscut. Durerea de cap îi trecuse, dar simţea acum că energia aceea trece prin el, era purtat de ea. (Hadrian Soare, „Triumful lui Ares“, Editura Paralela 45, Piteşti, 2000)

Manualul CORINT 2

LEONID DIMOV

Poemul odăilor

LEONID DIMOV (1926-1987). Poet de mare expresivitate lirică, făcând parte din gruparea poeţilor onirici şi barochişti, însă cu experienţe literare diverse, de la balcanism până la orizonturile obscure, hermetice, incluzând, într-o magmă poetică proprie, aproape toate manierele poetice ale veacului. Debutează, în 1966, cu volumul **„Versuri“**, care cuprinde 47 de

mici poeme, o poezie incitantă, parnasiană prin deliciul produselor culinare, fiind **„Cină cu Marina"**: „La creștete, masa imensă așteaptă,/ Cu câte-un tacâm sub lumina coaptă:/ Prelung să tăiem pagurii aduși/ Din Africi, de cafri cu frac și mănuși,/ Meduze roșii gătite cu cimbru,/ Cu fructe de mare pe spată de zimbru,/ în suc ecumenic, anguile cu tic,/ Calmari îngropați, violet, în aspic". Poemul **„Eminesciană"** demonstrează caracterul curb al spațiului: „Eu sunt, la fiecare, o prelungire curbă", spune poetul, într-o metaforă absolută a spațiilor neeuclidiene. În volumele următoare, **„Pe malul Styxului"** și **„7 poeme"** (1968), dăm peste aceeași imagine a spațiului curb, existentă și la Valéry: „O Courbes, méandres,/ Secrets du menteur,/ Est-il art plus tendre/ Que cette lenteur?" Chiar nopțile sunt curbate la Leonid Dimov. Din temele predilecte ale poetului, **bizareria, piața, frizeria, castelul, colosala ospătărie** ocupă un rol important în definirea unui spațiu real restrictiv, de unde se poate scăpa numai prin vis. Lumea devine un Babel al lucrurilor învechite, cu „Ovale bolgii gri, cu halebarde,/ Securi, ce-au retezat chiar mării briza/ Ori firul plumbului din turn la Piza/ Cuțite celtice, bătute-n cruce.". **„A.B.C."** (1973) este un poem în nouă părți și șapte zile. Imaginile mitologice predomină în poeziile lui Dimov: „Am atârnat de limbă vitele,/ De văl meduzele, de nasuri Trisfetitele" (**„Trisfetitele"**). Urbea pare a fi cuprinsă de sentimentul total al abuliei, al lipsei de gândire, de o oligofrenie comportamentală: „mulțimea fremăta până-n depărtare,/ medicii se ridicară și ei/ bărbați, copii, femei/ îl îmbrățișau și-ncepeau să joace/ ca niște dobitoace." Alte volume de poezii ale lui Dimov sunt **„Carte de vise"** (1969), **„Eleusis"** (1970), **„Semne cerești"** (1970), **„Deschideri"** (1972), **„Dialectica vârstelor"** (1977), **„Spectacol"** (1979), **„Texte"** (1980), **„Veșnica reîntoarcere"** (1982).

„Poemul odăilor", apărut apărut în volumul „7" (1968), reia tema explorării spațiilor închise și misterioase, cu posibile proiecții în miraculos, într-un spectacol fascinant al trecerii prin labirintul cunoașterii. Textul poetic e o invitație la un periplu prin câmpul imaginar al poeziei, a unui eu liric ce simte necesitatea alterității, a raportării discrete și diafane la celălalt, identificat aici într-o eterică ființă feminină, cu „umerii cei reci" adunați sub palma ocrotitoare a iubitului ce o invită la calmă contemplare, din cadrul ușilor scoase „din loc în loc": „Ca seria spre fund să fie calmă/ Sunt scoase ușile din loc în loc./ Adună-ți umerii cei reci sub palmă,/ Rămâi alături, să privim din toc.".

Poezia oferă, în trecere prin noi compartimente ale labirintului, un spectacol carnavalesc de interioare somptuoase, bogat ilustrate în culori grele și în forme încărcate, baroce, care asociază, în chip neprevăzut, cele mai surprinzătoare detalii. Obiectele de interior, bogat stilizate, ele însele impregnate cu patina artei, absorb cromatica vie a naturii, „verdele grădinii primăvara", purpura crepusculară în draperii „cu fluturi de email în cute-ascunși" și în „mantii de prelați plecați să fie/ În reci bazilici de pontife unși". Spațiul interior pare un paradis al obiectelor vetuste, salvate de patina timpului numai sub semnul contemplării insistente a unui eu poetic uimit de spectacolul cromatic. Odăile labirintice reflectă lumea exterioară, fixând, în țesături grele și gravuri în sidef, tablouri pastorale și imagini marine („caravele din ocean"), veșminte albe de prelați, chipuri de „sfinți de sânge presărați în stea" din catedrale ce trimit încă în lume ecourile sacre.

Odăile sunt, totodată, un labirint de oglinzi, reflectate una în alta la infinit, ca spațiul imaginar, dezmărginit, al poeziei, să fie o sinteză, o concentrare a tuturor culorilor întâlnite până acum, cu simetriile tăiate adânc, în mijloc, de multiplele planuri ale oglinzii: „E ultima în care apoi zac/ Culorile din fiece odaie./ O scenă de irozi cu vârcolac,/ Împreunarea lor, în mijloc, taie."

Ultima încăpere este, implicit, un refugiu erotic, o imersiune în spațiile intime ale lucrurilor, ca o retragere cu ecouri romantice din fața lumii dezlănțuite. (***Gh.S.***)

Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual

Ex. 2/ p. 204. Poezia lui Dimov tinde spre un univers deschis, spre un „spațiu intermediar între divin și terestru, între contingent și incontingent" (Mircea Iorgulescu). Care este soluția sugerată prin versurile din **„Poemul odăilor"** în privința încercărilor de integrare în această lume miraculoasă?

Integrarea în lumea miraculoasă a poetului se realizează prin intermediul acestui caleidoscop de imagini, camerele fiind examinate cu ochiul unui aparat de fotografiat care înregistrează nuanțele diafane ale lumii miniaturale. Imaginile sunt situate undeva, între real și ireal, între spațiul concret al amănuntelor discrete și dispoziția de construcție a acumulării de imagini mozaicate, cuprinzând brocarturi, detalii de sofa, fragmente de sidef spart peste platouri, de chivot portocaliu și scene cu irozi.

Ex. 3/ p. 204. Comentați, în acest context, metafora „ușilor deschise", insistând și asupra altor posibile semnificații ale acesteia:

a) „eliminarea barierelor cunoașterii reflexive";

b) realizarea – prin extensia încorporatoare – a unei viziuni plenare.

Dimensiunea cunoașterii reflexive se realizează printr-un *zoom* exterior lumii poetului, prin capacitatea lui de a se integra într-o viziune constructivă, labirintul construindu-se în forme perceptibile pentru simțuri, într-o ordine bine conturată. Poezia abordează tema „camerei interzise", un spațiu al misterului imaginat de hermeneuți. Dislocarea realului prin deschiderea odăilor către alte camere este simptomatică pentru explicitarea realului într-o altă dimensiune decât cea obișnuită: „Ca seria spre fund să fie calmă/ Sunt scoase ușile din loc în loc./ Adună-ți umerii cei reci sub palmă,/ Rămâi alături, să privim din toc." Odaia interzisă concentrează în ea toate culorile paradisului: „E verdele grădinii primăvara/ Înviorat cuminte, din brocart,/ Și scoica venusină cu ghitara/ Închisă-n ea de-un Odiseu de cart,// E purpura adâncă-n draperie/ Cu fluturi de email în cute-ascunși/ Și mantii de prelați plecați să fie/ În reci bazilici de pontife unși...". Culorile sugerează elemente simbolice ale lumii exterioare: verdele, primăvara, purpura, mantiile de prelați pontificali, în ale căror cute se observă „fluturi de email", imagine a miraculosului. Jețurile sunt de o culoare sugestivă, galbenul, care urcă în cețuri, descriind cărăbuși care „scârțâie" într-o tonalitate gravă: „E galbenul spătarelor de jețuri/ Cu bumbi albaștri în rețea dispuși,/ Din glastre cafenii când suie cețuri/ Și scârțâie-n peizaje cărăbuși". Imaginea odăii este alcătuită dintr-o feerie de culori, fiecare având o anumită semnificație, conturând un peisaj transcendent, fantastic, încremenit într-o configurație de natură moartă, plină de semnificații.

Imaginea „deschiderii ușilor dintre odăi" generează un spațiu labirintic, înscris într-o tonalitate discretă a regimului liric, în care suprarealul este condimentat din abundență cu secvențe de natură moartă. Poetul se mișcă din odaie în odaie, pentru a construi o hartă a spațiului interior, un matrix vestibular al ființei.

Ex. 3/ p. 205. Numiți posibilele semnificații ale verbului „taie" în ultimul vers al poeziei: „O scenă de irozi cu vârcolac,/ Împreunarea lor, în mijloc, **taie**".

Verbul „taie" construiește imaginea opulentă a unor ființe trăind într-un ezoterism evident, pentru că atât irodul, cât și vârcolacul au o simbolistică profundă: irodul este o entitate malefică, în timp ce vârcolacul, preluat din mitologia germanică, are aceeași semnificație a răului, venind din nopțile dominate de magnetismul selenar. Sensul verbului „taie" este de a supralicita privirea, de a vituperiza simțul vizual printr-o senzație ieșită din comun. (***H.S.***)

ADDENDA

Florin Manolescu, 1998

„Leonid Dimov unifică într-un sistem coerent şi foarte personal tradiţia parnasiană a poeziei noastre, simbolismul exotic şi balcanismul modernist, pe care le trece, în mod paradoxal prin filiera picturală a suprarealismului, nu prin cea literară, cum ar fi fost firesc."

Ion Pop, 2000

„D.(imov) propune, în fond, în toată opera sa, un mare *teatru al lumii*, căruia viziunea barocă a *vieţii ca vis* îi tutelează metamorfozele spectaculoase. E ceea ce conferă unitatea profundă a acestei creaţii majore, al cărei autor se defineşte el însuşi «nobil măscărici al Totalităţii». Situat într-o tradiţie literară, D.(imov) îşi regăseşte reperele îndeosebi în «balcanismul» barbian şi în poezia ludică şi artizanală a lui Arghezi, individualizându-se însă pregnant prin «barochismul» oniric, pe care îl cultivă cu o uimitoare libertate a imaginaţiei, supravegheată de o subtilă conştiinţă de constructor."

Manualul CORINT 2

THÉOPHILE GAUTIER

Ibricul de cafea

THÉOPHILE GAUTIER (1811-1872). Scriitor romantic şi eseist francez. Scrie proză fantastică, poeme romantice macabre, mai târziu poezii parnasiene ce se remarcă prin stilizarea extremă a versurilor, cu o propensiune deosebită către tărâmuri exotice. Volumul **„Emailuri şi camee"** (1852) face demonstraţia teoriei „artă pentru artă", enunţată de Théophile Gautier, prin forma îndelung cizelată a versurilor şi prin impersonalitatea observaţiei estetice. romane, povestiri fantastice, articole de critică literară, studii de artă şi însemnări de voiaj. Alte scrieri: **„Căpitanul Fracasse"** (roman, 1863), **„Istoria romantismului"** (1874). Povestirea **„Ibricul de cafea"** a fost scrisă în anul 1831.

În povestirea **„Ibricul de cafea"**, intruziunea fantasticului se produce într-un cadru spaţio-temporal ce îndeplineşte toate caracteristicile genului. Acţiunea se petrece într-un loc îndepărtat de civilizaţie, la o „proprietate din fundul Normandiei", pe o vreme ploioasă, cu drumuri desfundate, obositoare. Fantasticul situaţional se instituie treptat: după ce mănâncă, personajul-narator, prea obosit, se pregăteşte să se culce, lucru ce se dovedeşte curând imposibil. Aspectul camerei e un prim factor generator al atmosferei fantastice: „Odaia în care urma să dorm eu era mare; am simţit, când am intrat, ca un fior, căci mi s-a părut că intru într-o lume aparte.". Scena se schimbă apoi treptat, detalii ieşite din comun luând locul realităţii cotidiene:

„Focul care ardea arunca flăcări roşietice în cameră, în aşa fel încât se desluşeau fără greutate chipurile de pe covoraşul din perete şi figurile de pe portretele afumate de pe ziduri.

Erau strămoşii gazdei noastre, cavaleri îmbrăcaţi în zale, consilieri cu perucă şi frumoase doamne cu obrajii fardaţi, cu părul pudrat, alb, ţinând un trandafir în mână.

Apoi, un ibric de cafea se aruncă de pe o masă unde era aşezat şi se îndreptă copăcel spre şemineu, aşezându-se pe jar.".

La graniţa dintre vis şi realitate, evenimentele se precipită, pentru că un „om gras, cu barbă cenuşie", semănând oarecum cu shakespearianul Sir John Falstaff, sare din rama tabloului şi, cu o cheie mică, desface ramele alăturate una după alta. Personajele care ies la iveală din această magică dioramă creează o atmosferă burlescă, de carnaval medieval: „Mici preoţi dolofani, văduve uscăţive şi gălbejite, magistraţi cu aer grav, îngropaţi în robe mari, negre, filfizoni cu ciorapi de mătase, culotă de prunelă şi spada ridicată, toate aceste personaje ofereau un spectacol atât de ciudat încât, deşi mi-era frică, nu m-am putut opri să nu râd [...]

Dirijorul ridică bagheta: o arie vioaie, de dans, răsună din cele două capete ale sălii. Întâi dansară menuetul".

La ora unu, când bate pendula, totul se oprește, privirea personajului fiind atrasă de o femeie de o frumusețe uluitoare, total detașată de ce se petrece în jur: „Era așezată într-un fotoliu mare, într-un colț al șemineului, și nu părea câtuși de puțin să ia parte la ceea ce se petrecea în jurul ei.

Niciodată, nici măcar în vis, nu văzusem ceva mai frumos; pielea uimitor de albă, părul blond-cenușiu, ochii albaștri atât de deschiși, atât de transparenți, încât îi vedeam sufletul prin ei, limpede ca o piatră pe fundul unui râu.".

Idila dintre cei doi, consumată toată noaptea, ca în poemele sau în poveștile cu strigoi, se termină însă brusc, la primul semnal al lumii reale, diurne, la primul cântec, aici de ciocârlie: „Fără să se împotrivească întru nimic, Angela se așeză, înconjurându-mă cu brațele ca o eșarfă albă, ascunzându-și capul la pieptul meu ca să se încălzească, căci se făcuse rece ca marmora.

Nu mai știam cât e ceasul și nici unde mă aflu. [...]

Ciocârlia cântă, o licărire palidă jucă pe perdele.

Îndată ce Angela o zări, se ridică degrabă, îmi făcu un gest de adio și, după câțiva pași, scoase un țipăt și se prăvăli.

Îngrozit, m-am repezit s-o ridic... sângele îmi îngheață în vine numai când mă gândesc: n-am găsit altceva decât ibricul de cafea sfărâmat în bucățele.

Văzând una ca asta, convins că fusesem victima unei iluzii diabolice, m-a apucat o asemenea frică, încât am leșinat.".

A doua zi, prietenii săi, Arrigo Cohic și Pedrino Borgnioli, îl freacă pe tâmple să se trezească, protagonistul fiind „îmbrăcat ca pe vremea bunicilor și strângând în brațe un ciob de porțelan, de parcă ar fi fost o fată tânără și drăguță". În cele din urmă, protagonistul desenează pe hârtie un ibric de cafea, al cărui profil seamănă cu al Angelei, sora gazdei, moartă în urmă cu doi ani, din pricina unei congestii pulmonare: „Liniile aproape imperceptibile pe care le trăgeam cu creionul, fără vreun gând anume, prezentau întâmplător o asemănare uimitoare cu ibricul de cafea care jucase un rol atât de important în scenele din noaptea aceea.

– Ce ciudat seamănă capul ăsta cu al surorii mele Angela, spuse gazda, care terminase partida și privea cum lucrez pe deasupra umărului meu.

Într-adevăr, ceea ce mi se păruse o clipă înainte a fi ibricul de cafea era întru totul profilul blând și melancolic al Angelei.".

Concluzia protagonistului, aflat sub efectul întâlnirii cu acest personaj fantastic, ce reînvie sub imperiul onirismului absolut, este de nefericire totală: „Înțelesesem că nu mai există fericire pentru mine pe acest pământ!".

Teme și motive ale povestirii „Ibricul de cafea"

- Contingența dintre **viață și moarte**, prezentată într-o atmosferă onirică perfectă: protagonistul poate efectua o călătorie în trecut, portalurile de trecere fiind rama tablourilor și ibricul de cafea, focul veghind la acest spectacol fantastic.
- **Dragostea imposibilă** dintre un pământean și o ființă aparținând mediilor eterice, un strigoi în ultimă esență.
- **Atmosfera nocturnă** și **somnul** neliniștit, ca starea de interferență între real și ireal.
- **Obiectul fantastic**: ibricul de cafea, care se întrupează într-o ființă moartă de mai mult timp. Cafetiera suplinește rolul unui totem într-un ritual magic straniu. (***H.S.***)

Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual

Ex. 8/ p. 210. Identificați în povestirea **„Ibricul de cafea“** elementele fabuloase și fantastice.

Fabulosul este dat de situarea povestirii într-un tărâm îndepărtat, în Normandia, „ținutul nordului“, care sugerează aplecarea spre magie, imersiunea în irealitate. Chiar conacul unde se duc cei trei amatori de senzații tari pare să poarte urmele unei atmosfere fabuloase: e ca și cum timpul ar fi încremenit aici, detașat de realitatea obișnuită.

Fantasticul este dat de senzația de incertitudine creată de aspectul bizar al camerei, de modul în care, treptat, sub influența hipnotică a focului, anormalul și ambiguitatea situațiilor iau locul realității: modul în care este îmbrăcat protagonistul, în haine ca ale bunicului gazdei sau în care obține un ciob de porțelan, metamorfozarea ibricului de cafea într-o femeie moartă de doi ani, la fel, dispariția iubitei nocturne, ca un strigoi, după ce noaptea e alungată de lumina zilei. (***H.S.***)

Manualul CORINT 2

STANISLAW LEM

Ciberiada

STANISLAW LEM (n. 1921). Scriitor polonez de literatură SF. Originar din Lvov, își întrerupe studiile de medicină din cauza izbucnirii celui de-al doilea război mondial. Luptă în mișcarea de rezistență și, după război, termină Facultatea de Medicină la Cracovia. Este unul din fondatorii Facultății de Cibernetică și Astronautică. Dintre romanele sale, cel mai cunoscut este **„Solaris“** (1961), de curând ecranizat, avându-l ca protagonist pe George Clooney. Alte romane sunt **„Astronauții“**, **„Norul lui Magellan“** (1955), **„Eden“**, **„Invincibilul“**, **„Fiasco“**.

Fragmentul **„Expediția a doua sau oferta regelui Ferocius“** din romanul **„Ciberiada“** (1965) prezintă un joc matematic de proiectare a unei vânători neobișnuite, al cărei protagonist este regele Ferocius, care își dorește un animal sălbatic ce nu poate fi doborât prea ușor. Constructorii monstrului, Trurl și Clapauțius, imaginează diverse strategii de luptă, ferindu-se însă de serviciile secrete, care folosesc toate mijloacele de a-i ține sub observație. Trurl oferă o soluție inedită: regele trebuie răpit de acest monstru și ținut captiv, fără să-i fie viața pusă în primejdie, dar și fără a se răzbuna pe inventatorii jocului. Curtea regală este plină de „ochii și urechile regelui“, așa încât cei doi nu vorbesc în fața servitorilor care aduc pe tavă „lămpi cu picioare de argint“, schimbând vorba și remarcând că „privighetorile cântă aici mai frumos chiar decât Marilonda Proquind“.

Importantă este descoperirea algoritmului de construcție a monstrului, schemele de proiectare fiind extrem de complicate: „Și începură să se înfrunte pe marile bucăți de hârtie albă, întinse pe masă, cu atâta îndârjire, încât grafitul plesni în creioane. Monstrul se răsuci ca turbat cu integrale indefinite, sub loviturile ecuațiilor regelui, și căzu dizolvat într-un număr infinit de necunoscute, însă iar se sculă, ridicat la o mai mare putere, dar regele îl izbi cu diferențiale, făcând să-i zboare în toate părțile operatorii funcționali, și se iscă o asemenea încurcătură algebrico-neliniară, încât nici unul din constructori nu putu să-și dea seama ce s-a întâmplat cu regele și cu monstrul, căci amândoi dispăruseră în puhoiul semnelor așternute pe hârtie.“. Pentru a se relaxa, cei doi analiști trag câte o dușcă din butelia de Leyda, apoi încep din nou Marea Analiză. Bătălia între rege și monstru se duce cu arme neortodoxe, teorii și coeficienți din matematică, puterea a șaptea, radicali, determinând descompunerea animalului într-o sută de polinoame, pierderea „unui ics și a doi ygreci“. Ferocius atacă cu blindajul său neliniar, trage „apoi antenele la mijloc, prin covariante, de zburau creioanele“, se izbește de numărător cu toți numitorii. Constructorii încep să strige „Victorie ! Victorie !“, urmăriți îndeaproape, cu

lunetele sau prin mijloace specifice muncii conspirative, de poliţia secretă a regatului, necunoscătoare de ecuaţii algebrice: „Mult după miezul nopţii, în laboratoarele de investigaţie ale celei mai secrete poliţii din regat fu adusă butelia din care băuseră constructorii în timpul grelei lor munci. Îndată laboranţii-consultanţi deschiseră fundul ei dublu, scoaseră de acolo un minimicrofon şi un minimagnetofon, după care, concentrându-se asupra aparaturii, o puseră în funcţiune şi ore în şir ascultară cu cea mai mare atenţie toate cuvintele care răsunau în sala de marmură verde. Soarele răsărise, luminându-le feţele alungite de mirare, pentru că nimic din ceea ce auzeau nu era pe înţeles. Unul din glasuri spunea:

– E, cum e? L-ai aşezat pe rege?

– L-am aşezat.

– Unde? Aici? Bine! Acuma aşa, ţine picioarele alături, îţi spun! Nu ale tale, măgarule, ale regelui! Dă-i drumul, transformă repede ! Ce ţi-a ieşit!

– Pi.

– Şi monstrul unde-i?

– În paranteză. Ei, regele a rezistat, vezi?

– A rezistat? Acuma ambele părţi înmulţeşte-le cu o cifră imaginară, aşa! Încă o dată! Schimbă semnele, cap de dovleac! Unde-l pui, blegule! Unde? Ăsta-i monstrul, nu regele! Aşa, aşa! O, bun, bine! Gata? Acum întoarce pe fază, aşa, şi dă-i drumul în spaţiul real! Îi ai?".

Efortul de proiectare şi de calcul al celor doi constructori se transpune în realitate chiar cu ajutorul poliţiei secrete: „A doua zi, în care întreaga poliţie a trebuit să lucreze intens, după o noapte nedormită, constructorii cerură cuarţ, vanadiu, oţel, platină, cristale, titan, ceriu, germaniu şi toate celelalte elemente din care se compune Cosmosul, precum şi maşini, mecanici calificaţi, ba chiar şi spioni, căci se obrăzniciseră în aşa măsură, încât îndrăzniseră să scrie pe un formular în trei exemplare după cum urmează: «Cerem de asemenea spioni de diferite compoziţii şi formate, la alegerea Forurilor Competente.» În ziua următoare mai cerură pilitură de fier, precum şi o draperie mare de pluş roşu, cu un mănunchi de clopoţei de sticlă la mijloc şi cu patru ciucuri mari la colţuri. Dădură chiar dimensiunile clopoţeilor. Regele, care fusese înştiinţat de toate acestea, se arătă foarte indignat, dar recomandă să se îndeplinească toate nevoile celor doi cutezători – DEOCAMDATĂ. Şi cum cuvântul regelui era sfânt, constructorii obţinură tot ce doriră.". (*H.S.*)

Teme şi motive ale romanului „Ciberiada"

- **Viziunea matematică** asupra lumii, concepută ca un imens spaţiu real.
- Utopia unei **dictaturi a viitorului**, susţinută de o poliţie secretă cibernetică, prezentă peste tot, cu spioni de diverse facturi, umane şi tehnice.
- **Lupta**, pe planşa de hârtie, a **simbolurilor matematice**, ca într-un basm modern.
- Caracterul de neînţeles pentru neiniţiaţi al proceselor ce au loc într-o maşinărie automată.

Sugestii de răspunsuri la exerciţii din manual

Ex. 5/ p. 214. Alegeţi o listă de elemente de ordin fantastic prezente în **„Ciberiada"** de Stanislaw Lem (fragmentul reprodus în manual).

Elementele fantastice se referă la diferenţialele care se luptă cu integralele nedefinite, preluate din matematica integralelor şi a diferenţialelor, la butelia de Leyda, sursă de electricitate, folosită de cei doi constructori, Trurl şi Clapauţius, la minimagnetofon sau minimicrofon, la „spioni de diferite compoziţii şi formate", la modul în care regele este introdus în spaţiul real şi în care este stabilit algoritmul maşinii de luptă, în aşa fel încât regele să fie răpit, dar constructorii să nu păţească nimic. (*H.S.*)

FLORIN MANOLESCU
Condiţia literaturii SF

FLORIN MANOLESCU (n. 1943). Eseist şi critic literar. Scrierile sale au o arie tematică diversificată: autorul porneşte de la „**Poezia criticilor**“ (1971), trece prin clasici cu eseul „**Caragiale şi Caragiale**“ (1983), alcătuieşte un „**Dicţionar al exilului românesc**“ (2003), scrie un studiu de referinţă despre „**Literatura S.F.**“ (1980). Ca prozator, ilustrează teme science-fiction în „**Misterul camerei închise**“ (2002).

Monografia lui Florin Manolescu „**Literatura S.F.**“ este prima încercare de sinteză asupra acestui incitant şi la modă subiect din critica literară românească. Lucrarea are douăsprezece capitole, primele trei precizând noţiunea din mai multe puncte de vedere, ca denumire, ca istorie şi ca definiţie, următoarele intrând în conţinutul extrem de bogat al acestui domeniu al literaturii. Criticul literar stabileşte relaţiile literaturii S.F. cu ştiinţa, cu basmul şi cu fantasticul, prezintă, cu nuanţări edificatoare, speciile şi temele literaturii ştiinţifico-fantastice, personajele tematice şi obiectele care populează acest spaţiu literar. Un capitol este dedicat literaturii S.F. din România. Ultimul capitol analizează „**Condiţia literaturii S.F.**“, locul şi perspectivele acestui domeniu în cadrul general al literaturii.

Studiul lui Florin Manolescu este de un cert interes, fiecare capitol construind cu minuţie un univers informaţional extrem de bogat. Între altele, autorul inventariază **SPECIILE** literare ale acestui gen:

a) **Opera spaţială (space opera)**. Este practicată în special în Statele Unite, sub forma benzilor animate şi a **comicsurilor**; spre exemplu, în „**Pirates of Venus**“ (1934), eroul principal, Carson Napier, va construi o astronavă de 16 tone cu care se îndreaptă spre Venus, nu spre Marte, din cauza calculelor greşite. Ciclul „**Fundaţiei**“, de Isaac Asimov, marchează aceeaşi lume existentă, a protospaţialităţii. Un film de referinţă este „**2001. Odiseea spaţială**“, unde robotul unei nave spaţiale o ia razna, generând o intrigă extrem de palpitantă.

b) **Contra-utopia**. Este o antiutopie perfectă. Spre exemplu, „**1984**“, de George Orwell, este o utopie a unei lumi posibile mai ales în regimurile totalitare. În „**Splendida lume nouă**“, de Aldous Huxley, oamenii urmează să fie obţinuţi prin clonare, şi rămân mereu tineri, prin consumarea unui drog, numit „soma“.

c) **Fantezia eroică**. Este o variantă a utopiei eroice. În „**Magic Inc.**“ (1940), de Robert A. Heinlein, un demon subteran, Nebires, se instalează pe Pământ, pentru a stabili fabricanţilor de mărfuri licenţe. Apar şi fiinţe fantastice, de tipul gnomilor, vrăjitoarelor, pisicilor negre, amuletelor, undine. În „**Operaţiunea Haos**“, de Poul Anderson, sunt prezente fiinţele cu puteri excepţionale.

d) **Ucronia, ficţiunea politică**. Constă într-o rescriere a istoriei, după principiul pe care îl enunţa Pascal, anume că, dacă nasul Cleopatrei ar fi fost mai scurt, atunci totul s-ar fi schimbat. „**Brazil**“, de John Updike, este o ucronie politică a unei societăţi naziste, în care operaţiile de chirurgie sunt extrem de costisitoare şi de inutile.

e) **Romanul poliţist**. Există şi utopii poliţiste, cum se întâmplă în „**Eu, robotul**“ (1950), de Isaac Asimov, sau în „**Corăbii astrale**“ (1945), de Ivan Efremov. În filmul „**Blade Runner**“, actanţii utopiei poliţiste sunt androizi cu o durată extrem de scurtă de viaţă.

La fel, **TEMELE** majore ale literaturii S.F. sunt:

a) **Călătoria interplanetară**, cum se întâmplă în „**Nebuloasa din Andromeda**“, de Ivan Efremov.

b) **Războiul lumilor, invazia**: „**Războiul lumilor**“, de H. G. Wells, „**Ziua independenţei**“, filmul şi cartea.

c) **Sfârşitul lumii, catastrofa, romanul post-atomic**: „**Oraşe scufundate**", de Felix Aderca, „**This Immortal**", de Roger Zelazny, unde o catastrofă postatomică generează crearea unor fiinţe groteşti, monştri oribili, semănând cu mutanţii din mitologiile sumero-akkadiene şi greceşti; în „**Luntrea sublimă**" (1961), a lui Victor Kernbach, o astronavă marţiană ajunge în craterul unui vulcan al Atlantidei, Muntele de Foc, condusă de preotul Zeului Puterii, se declanşează o explozie atomică şi totul se scufundă.

d) **Universul paralel, „micro-megas"**. În „**Seniorii războiului**" (1970), Gérard Klein defineşte astfel hipervolumul: „Suprafaţa unui hipervolum e un volum al cărui număr de dimensiuni e inferior cu o unitate celui al dimensiunilor hipervolumului", la fel teresactul, „un hipercub, sau un teresact, cuprinde o infinitate de cuburi şi, într-un spaţiu cu patru dimensiuni, volumul său e totuşi finit". În „**The Diamond Lens**" (1858), de Fitz-James o'Brien, un tânăr construieşte un microscop cu o lentilă de diamant, prin care el vede, într-o picătură de apă, o femeie de care se îndrăgosteşte.

e) **Călătoria în timp, chirurgia temporală**. În „**Le voyageur imprudent**" (1944), René Barjavel îl descrie pe Pierre Saint-Menoux, care vrea să-l ucidă pe Napoleon. Viaţa voiajorului spaţial se desfăşoară între **a fi şi a nu fi**:

„Şi-a omorât strămoşul?
Deci nu există.
Deci nu şi-a omorât strămoşul.
Deci există.
Deci şi-a omorât strămoşul.
Deci nu există..."

În „**Detunătura**", de Ray Bradbury, un excursionist temporal se deplasează şaizeci de milioane de ani în trecut şi striveşte un fluture, provocând schimbarea rezultatului alegerilor din secolul XXI. Gérard Klein enunţă, în „**Seniorii războiului**", legea informaţiei neregresive, după care viitorul nu se poate schimba pe sine, prin intervenţie în trecut. În „**Patrula timpului**", de Poul Anderson, trecutul nu poate fi schimbat, pentru că este elastic: „Să ne imaginăm un caz mai precis: că aş veni să-l împiedic pe Booth să-l ucidă pe Lincoln. Dar, dacă nu iau nişte precauţii extreme, se va întâmpla, fără îndoială, ca altcineva să tragă focul şi ca Booth să fie totuşi acuzat. Există mai degrabă o elasticitate decât o plasticitate a timpului. Tocmai această elasticitate îngăduie să te deplasezi prin el fără prejudicii.".

PERSONAJELE literaturii S.F. sunt:

a) **Savantul**: Pietrov Petrovici Garin, din „**Hiperboloidul inginerului Garin**" (1925), de A. N. Tolstoi.

b) **Geniul rău**: omul de ştiinţă Frankenstein, din „romanul gotic" „**Frankenstein**", de Mary W. Shelley.

c) **Supereroul/ suberoul**: Superman, Wonderwoman, Spiderman, ca exemple de supereroi; ca exemple de suberoi, Frankenstein, deşi el poate fi considerat şi un tip romantic, sau **The Joker**, din „**Batman forever**". Spiderman are capacitatea de a umbla pe clădiri ca un păianjen, după ce a fost muşcat de un păianjen radioactiv, într-un experiment, Wonderwoman este agentă secretă americană în timpul celui de-al doilea război mondial, luptând împotriva germanilor. Ea vine din ţara femeilor nemuritoare şi tinere cu o navetă de cristal, are ca arme de luptă un lasou magic şi o brăţară care îi permite să respingă proiectilele sau gloanţele inamice trase în direcţia ei. **Highlander (Scoţianul** sau **Munteanul)** este un nemuritor în vârstă de patru sute de ani, venind din clanul MacLeod. Alături de el mai pot fi menţionaţi Amanda, în vârstă de două mii de ani, „the eternal thief", Kassandra, o magiciană, şi Methos, cel mai în vârstă nemuritor, cu o vârstă de cinci mii de ani. Personaj negativ în acest film este Seth, „răul permanent", apărând o dată la o mie de ani.

d) **Homo futurus**: un exemplu este mutantul energetic al lui Mircea Eliade din „**Tinerețe fără de tinerețe**".

e) **Androizi**: androidul din filmul „**Cyborg**".

f) **Instrumente cu puteri extraordinare**: ciocanul Mjoelnirr al zeului Thorr, exploatat în serialul „**Primul val**", unde este numit „puterea puterilor", un aparat de transport de materie în spațiu și timp, inventat de rasa gua. Tot aici apare ideea de realizare a unor mutații, prin introducerea unor gene extraterestre replicate în codul ADN uman: așa cum spun gua, omul este „orb" în ceea ce privește simțurile, el nu vede decât partea de sus a ansamblului material.

g) **Mutanți**: Wolverine, Beast, Storm, Cyclops din „**X-men**".

h) **Extratereștri**: în filmele „**ET**" și „**Întâlnire de gradul III**", „**Bărbați în negru**" („**Men in Black**").

i) **Zei atemporali**: în „**Ucigașii de timp**", de Gérard Klein (a publicat sub pseudonimul de Gilles d'Argyre). Personajul principal este căpitanul Varun Shangrin, iar acțiunea începe în anul 27 937 (bază universală). Faptul că timpul este o mărime importantă în această povestire este evidențiat și de proverbul irlandez din deschiderea acestei cărți: „Când Dumnezeu a creat timpul, a cam exagerat...". Într-un loc al spațiului există un **abis temporal** care înghite laolaltă oameni și echipaje de nave, acestea îndreptându-se spre o planetă, unde doar cei mai bine dotați tehnologic vor supraviețui. Cartea face parte din trilogia „**Saga familiei d'Argyre**", alături de „**Chirurgii planetari**" (Editura Tinerama, 1993) și „**Sceptrul hazardului**".

j) **Monștri**, cum sunt cei descoperiți de nava spațială „**Tantra**", funcționând cu anamezon, din romanul „**Nebuloasa din Andromeda**", de Ivan Efremov: în momentul în care Niza Krit și Erg Noor încearcă să taie cu un dispozitiv aruncător de scântei blindajul navei spiraloide venite pe planeta gigantică a soarelui de fier unde poposiseră exploratorii, o „meduză" ucigătoare o paralizează pe Niza pentru o lungă perioadă de timp, iar astronava disc, deși tăiată, se „regenerează", rămânând impenetrabilă.

Studiul lui Florin Manolescu dovedește, implicit, că literatura science-fiction este marea provocare a timpului pe care îl trăim. (*H.S.*)

Fenomene, întâmplări și locuri misterioase sau sacre, ființe supraumane

În lumea de azi, o serie de locuri și de fenomene misterioase se întâlnesc pe diversele meridiane ale lumii:

1. Locuri misterioase: Triunghiul Bermudelor, Triunghiul din Marea Dracului, unde se pierd o serie de nave, Polul Nord, legendara Shambhala.

2. Yeti, o ființă antropomorfă de culoare neagră, un biped de cinci metri înălțime, prezent în Tibet, la peste trei mii de metri altitudine.

3. Insula Paștelui, templul de la Stonehenge, menhirele (astfel de monumente se întâlnesc la Men-Er-Grah, Kerioas, Germania de nord, Scandinavia de sud).

4. Piramidele din Giseh, a lui Keops, Sfinxul.

5. Templul Dianei din Efes, grădinile suspendate ale Semiramidei, farul din Alexandria.

6. Templele lui Chronos: Machu Pichu, Cuzco, în pădurea din Peten, din nordul Guatemalei, templul din Chichen Itza, construcția de la Stupa.

7. Figurile geometrice de la Nazca, statuile din Corsica, calul alb din Uffington, Omul cel Lung de la Wilmington.

8. Drumurile drepte din antichitate: catedrala gotică din Salisbury și câteva edificii din acea perioadă sunt situate în linie dreaptă.

9. Regatele legendare Snowdonia, Fanis, Arimaspeea, Uttara-Kurus, Thule, Atlantida, Walhalla (unele scene din „**Edde**" se regăsesc în jurul vulcanului Hekla), ultimul ținut asemănător cu paradisul celtic al femeilor nemuritoare și mereu tinere, zeițe sau Korrigane, zburând în «corbi».

10. Potopul, Coloanele lui Hercule.

11. Monstrul din Loch Ness.

12. Ținuturile fantastice de la Poli, descrise de amiralul Byrd, sediul avioanelor circulare, o poartă spre altă lume.

13. Fenomenul OZN, asimilat de unii cu excursiile temporale, şi misterioşii „Men in Black" („oameni în negru"). Legende referitoare la VRIL-uri, aparate construite de savanţii germani capturaţi de americani prin operaţiunea „Paperclip": vehicule rotunde, capabile să atingă chiar viteze supraluminice.

14. Fulgerele globulare, focurile instantanee, devoratoare de ziduri şi clădiri din beton.

15. „Aria 51", în apropiere de Roswell, unde s-ar fi prăbuşit o farfurie zburătoare în 1947, acum e pustie, după cum spun legendele, mutată într-o altă locaţie. În filmul **„Ziua independenţei"**, cu Jeff Goldblum şi Will Smith, această temă revine, deşi filmul este mai mult o comedie, structurată pe ideea că „băieţii buni" („the good guys") îi înfrâng pe „băieţii răi" („the bad guys"). Astfel, invazia extraterestră, produsă cu nave circulare de 25 de kilometri diametru, provenite dintr-un asteroid cu o mărime de 550 de km, care distrug oraşele cu o rază laser gigantică, se face prea lent, navetele extraterestre nu au coduri de identificare neinterceptabile şi se folosesc, pentru dirijare, de sateliţii terrieni. În cele din urmă, apelând la OZN-ul din „Aria 51", un pilot de vânătoare, Hiller, jucat de Will Smith, împreună cu un om de ştiinţă, David, vor reuşi, trecând de toate barierele, să detoneze un focos nuclear în interiorul bazei inamice. Clişeele sunt multe: americanii sunt entuziaşti, bucolici, mecanismul de dirijare al navetei spaţiale recuperate de pământeni este descifrat într-o oră, după ce, timp de decenii întregi, el fusese un mister, codul navelor este infectat cu un virus „primitiv" (la o distanţă de mii de ani, alienii nu au sistem antivirus, HDD-ul lor fiind comparabil cu cel pământean), el fiind accesibil „modemelor" terriene, extratereştrii seamănă cu gnomii din mitologiile celtice şi scandinave.

16. Fiinţe fabuloase din mitologiile celtice: gnomi, spiriduşi, banshees, sprites, astăzi extrateреştrii blonzi, de 1,80 m, vorbind rusa arhaică, văzuţi în Voronej, giganţii de 3-4 metri, existenţi şi în preistorie, de 2 metri acum, sau „the gray little men" („omuleţii gri") din arealul Americii de Nord şi de Sud. Se spune că există o rasă de extratereştri care îi ajută pe oameni, care trăiesc trei-patru mii de ani, înainte de a-şi schimba trupul, şi una malefică. În serialul **„Primul val"**, de Francis Ford Coppola, această rasă binevoitoare este desemnată sub numele de „Străinul". **Cade Foster** este opozantul principal al acaparării puterii de către extratereştrii răi, numiţi **gua**, profeţiţi de „Catrenele" lui Nostradamus. Rasa silenţioasă, invadatoare, condusă de Mabus, îl va numi pe Foster subiectul 117. În lupta sa complexă, Foster va fi ajutat de acest „Străin", o entitate pozitivă. La fel, „Oamenii în negru" au o ramură pozitivă şi una negativă: cea negativă ar fi încercat asasinarea lui Bob Lazar, fizician care a afirmat că a văzut farfurii zburătoare în „Aria 51", în hangarul S-4. „Formele", umane sau nonumane, pot fi generate de entităţi necunoscute, ele constituind „cannon fodder", „carne de tun", lucru observabil şi în „Infanteria stelară".

17. **Mutanţii necunoscuţi** ai zilelor de azi, rezultat al unui „random factor" („factor întâmplător"), nu evoluţionist, ci transcendent. Unii din ei pot deveni **atemporali**, pentru că sunt nemuritori. Crearea din nimic a unor astfel de mutanţi energetici ar fi consecinţa unei semimaterializări a energiei, matrixul rămânând **fluid energetic**. Astfel de mutanţi constituie treapta intermediară între fiinţe total energetice şi cvasienergetice. Unii martori, chiar militari, prezenţi la fenomenele OZN, cum este cazul celor din Siberia, din anii '90, au urmărit dematerializări ale unor fiinţe de tipul acesta, proces asemănător cu teleportarea. Alţii pretind că fiinţele extraterestre trec prin pereţi, la fel, navele emit raze care transparentizează orice material, curbându-se chiar în unghiuri ciudate. Un astfel de **mutant incognito** e în filmul **„Al şaselea simţ" („The sixth sense")**, cu Bruce Willis, el fiind un telepat. Tot într-un film cu Bruce Willis se sugerează că benzile desenate cu mutanţi, comicsurile, sunt inspirate dintr-o realitate imemorială sau contemporană ascunsă, mutanţii existând şi astăzi.

18. **Mitul istoriei secrete a omenirii**, al luptei între două tabere, formate din cei care au pus mâna pe artefactele de la Roswell şi din alte locuri unde s-au prăbuşit OZN-uri. Una dintre ele doreşte ca această tehnologie secretă, comparabilă cu aceea care ar exista peste milenii de acum încolo, pe Pământ, să devină realitate cotidiană (şi asta presupune antigravitaţia, tehnicile de imortalizare, duplicarea **total in vitro**, combinată cu manipularea genetică, sisteme cosmice de transport, medicină energetică), alţii doresc ca tehnologiile să fie folosite, în scop personal, doar de „elită", iar restul oamenilor să fie ţinuţi sub control. De ele s-ar fi folosit oamenii să ajungă într-o ipotetică expediţie pe Marte, în 1962. Se pare că OZN-urile au fost „prăbuşite", nu s-au „prăbuşit", pentru că este absolut imposibil, pentru o civilizaţie atât de avansată ca una (extra)galactică şi supratemporală, să străbată mii de ani lumină, pentru ca vehiculele ei să se defecteze

aici, pe Pământ, într-o climă evasiideală în comparație cu celelalte planete sau sateliți ai Sistemului Solar sau ai altor sisteme solare, pentru care ar fi trebuit ca aceste „navete" să fie pregătite să le facă față. Cert este că scopurile, inexplicabile, ale supercivilizației care a „prăbușit" aceste nave extraordinare sunt total diferite decât cele imaginate de „belicoșii" care inițial au pus mâna pe ele, acestea fiind, probabil, un dar pentru întreaga omenire. „Diademele" proiectoare de gânduri, imagini, senzații în cap, de care vorbește colonelul Philip J. Corso, autorul cărții **„După Roswell"** (Editura Teora, 1998), șeful Diviziei de Tehnologii Străine a Armatei Terestre a S.U.A., între 1961-1963, ar fi putut fi folosite pentru „transfer" de suflet și memorie pe un nou corp, având creierul **tabula rasa**, asigurându-se în acest fel nemurirea virtuală.

***19.* Legenda Sfântului Graal,** a potirului unde s-a adunat sângele lui Iisus răstignit pe cruce, este strâns legată de Cruciade, în special de cea albigensiană (1209), de erezia catară, de Cavalerii Templieri, de Rose-Croix, de asediul orașului Montségur, care a capitulat în anul 1244. Asemănătoare cu Sfântul Graal este legenda despre **Chivotul Legii (Noah's Ark)**, cu puterea de a distruge chiar o armată întreagă, apropiată de ea, cu intenții dușmănoase, dar și de a imortaliza. **„Cuptorul reînvierii"** la celți (avea capacitatea de a-i trezi la viață, cu ajutorul unui laser biologic intens, pe războinicii căzuți în luptă) se aseamănă cu modalitatea de regenerare prin fulgere și energie a atlanților primordiali, care trăiau o mie de ani, înainte de a schimba „the human shell" („învelișul"). „Reîncarnarea" există, la nivel de mimesis a actului hierofanic, la egipteni, convinși că într-o zi vor fi aduși la viață, lucru cândva posibil, dacă ar fi să luăm în considerare tehnicile de duplicare **„splicing"**, bazate pe înlocuirea lanțurilor de ADN distruse de trecerea anilor, cu unele comune, existente la animale înrudite cu speciile dispărute, și incubatoarele bioorganice, construite după modele existente în natură („artificial tummies"), precum cele văzute în serialul **„Lexx"**.

***20.* Experimentul Philadelphia**, prin care a devenit invizibilă nava DE 173, cunoscută sub numele de „Eldridge" (cu lungimea de 93 de metri și un deplasament de 1 240 tone standard și 1 520 de tone cu încărcătura maximă). În octombrie 1943, corveta „USS Eldridge" este ancorată în Philadelphia, în șantierul naval. Va dispărea, într-o ceață verzuie, pentru a apărea la Norfolk (Virginia), iar după aceea înapoi în Philadelphia. Despre acest eveniment s-au scris multe cărți (o putem menționa pe aceea a lui William L. Moore și Charles Berlitz, **„Experimentul Philadelphia. Proiectul invizibilitate"**, apărută în 1979, prima oară tradusă în românește). Experimentul s-ar lega de schimbarea sensului unui vector spațio-temporal, de transport în continuumul cvadridimensional, de cele patru forțe ale universului: slabă, tare, gravitațională și electromagnetică.

21.* Mitul orașelor-enclavă,** sugerând un nou sclavagism, în care oamenii sunt privați de tehnologia viitorului cu adevărat performantă, destinați concentrării și morții premature. (H.S.***)

CONFRUNTĂRI ETICE ŞI CIVICE

7

Lumea se schimbă odată cu trecerea timpului, această perpetuă transformare ducând la noi forme de rezolvare a disputelor şi a conflictelor, unică modalitate de a asigura mediului social echilibru şi linişte, iar fiecărui membru al colectivităţii siguranţă. Diversitatea disputelor sociale şi individuale este extrem de mare. Există conflictele între civilizaţii, între culturi, între etnii, între indivizi, între sisteme ideologice şi economice, între exponenţii Celui de-al Treilea Val şi ai Celui de-al Patrulea Val, potrivit lui Alvin Toffler, între ignoranţă şi cunoaştere, între fundamentalism şi progres.

Istoria omenirii este în primul rând o istorie a conflictelor, iar trecutul istoric este o uriaşă aglomerare de conflicte şi de atrocităţi. Într-o carte sinteză pe această temă, **„Frica în Occident (secolele XIV-XVIII). O cetate asediată“**, cercetătorul francez Jean Delumeau observă: „În Europa de la începutul Timpurilor Moderne, frica, ascunsă ori manifestată, este prezentă pretutindeni. Acelaşi lucru se manifestă în oricare civilizaţie prost înarmată din punct de vedere tehnic pentru a riposta multiplelor agresiuni ale unui mediu ameninţător.“. Oamenii devin victime ale „foamei crunte“ sau ale „setei mistuitoare“; de aceea apar atitudini contrare, pentru că spiritele se situează pe poziţii partizane.

Lupta cu răul, cu frica a îmbrăcat forme atroce, dacă ne gândim la execuţiile pe eşafod ale ereticilor sau ale vrăjitoarelor din secolul baroc, al XVI-lea, la exterminarea indienilor şi a popoarelor colonizate, la cruciade, la ororile nazismului din cel de-al doilea război mondial, la reprimările opozanţilor din lagărele comuniste. Konrad Lorenz, în lucrarea **„Aşa-zisul rău. Despre istoria naturală a agresiunii“**, susţine că lumea, omul în general este guvernat de „marele parlament al instinctelor“, vocea raţiunii fiind prea puţin ascultată, din această cauză fiind diminuate eforturile de mai bine, de progres ale societăţii.

A existat totdeauna un impact al civilizaţiilor orientală şi occidentală, fiecare dintre acestea arogându-şi un rol important în dominaţia mondială. Extremul Orient, reprezentat în special de China şi de Japonia, îşi afirmă un rol tot mai important în dominaţia economică a lumii. De cealaltă parte se află puterea economică a Americii, a Uniunii Europene, existând, în al treilea plan, Orientul Mijlociu, ţările africane şi cele aparţinând continentului sud-american, separate de marile puteri printr-un puternic decalaj economic. Toate această partajare a puterii se manifestă prin rivalităţi economice şi militare, concretizate, chiar în contemporaneitate, prin războaie şi prin acte de terorism. O rivalitate politică şi militară ce a străbătut toată a doua jumătate a secolului XX, marcată printr-o acerbă cursă a înarmărilor, a fost ceea ce s-a numit Războiul Rece, între cele două sisteme sociale diferite, capitalismul şi comunismul. Propagandiştii comunismului au susţinut că sistemul din care fac parte este cel mai bun şi cu o durată eternă, în timp ce apărătorii Vestului capitalist prosper au replicat totdeauna cu argumente contrare, confirmate de evoluţia istorică.

Alte dezbateri au teme de mare actualitate, în primul rând terorismul, aflat în momentul de faţă într-o recrudescenţă extremă, apoi criza valorilor morale, clonarea fiinţelor umane, cu toate consecinţele implicite, ecologizarea, înlocuirea surselor poluante de energie, a substanţelor chimice capabile să distrugă pădurile sau stratul de ozon din atmosferă. O mare problemă a comunităţilor umane este creşterea infracţionalităţii, mai ales a celei juvenile, legată de accesul extrem de uşor, în unele ţări, la armele de foc. Dezbaterile civice pe teme educaţionale şi soluţiile adecvate marilor provocări ale viitorului trebuie să fie un punct forte în

topica societăților de mâine, fiind de așteptat ca educația să devină mai pragmatică, promotoare a acelor soluții de cunoaștere, tehnologice, culturale și morale care să asigure un grad mai mare de umanizare a relațiilor dintre oameni. (***H.S.***)

Manualul HUMANITAS

MIRCEA DINESCU

Hau Hau

MIRCEA DINESCU (n. 1950). Poet și publicist. Intră în literatura română printr-un debut fulminant, cu volumul **„Invocație nimănui“** (1971), urmat, în 1973, de **„Elegii de când eram mai tânăr“**, care îi asigură în epocă o notorietate incontestabilă. Temele grave ale literaturii sunt filtrate printr-o viziune a neliniștii și a revoltei, cu reflexe uneori parodice și protestatare. Trecerea timpului este văzută ca o subtilă agresiune asupra ființei, care încearcă să supraviețuiască prin atemporalitate: „Mi-e milă, mamă, parcă aș vrea o amânare/ căci nu simt împlinirea bărbatului de-ajuns,/ din când în când îmi umblă prin trup un dor mai mare/ și m-aș lăsa cu mierea copilăriei uns.“. Poetul tânăr accede la condiția de zeu, hrănit cu ambrozie, cu „lapte din sfârcuri de cometă“, încercând să înlăture zestrea unor generații de mult dispărute. Îngerul protector își pierde aripile tocmai din cauza „îmbătării“ cu „bunicile și unchii“ ce-i curg prin vene, marcându-i irevocabil, din punct de vedere genetic, condiția trecătoare. Sufletul se desprinde de trup, legătura material-imaterial nefiind suficient de puternică: „Este-n noi o spaimă care ne doboară/ bate vânt din lucruri poate dinadins,/ sufletu-i o luntre spre odinioară/ carnea dulce vâslă, ochiul necuprins.“.

În **„Proprietarul de poduri“** (1976), iubirea se vrea recuperată, ca un bun de preț: „Mai știi cum te strigam pe-atunci/ «icoană cu picioare lungi»“ (**„Cântec de inimă albastră“**). „Proprietarul de poduri“, personaj liric emblematic, are o viață câmpenească, doarme în natură, se teme de automatismul civilizației mașiniste. În **„La dispoziția dumneavoastră“** (1979), poetul îmbrățișează realitatea restrictivă a epocii ca pe o cămașă a morții, ipostaziindu-se în martir, căci „țăranul mulge capra îndrăcită a civilizației“, iar poezia nu „poate face lumea mai bună“. Desprinderea sufletului de trup e favorizată de aceste vremuri ciudate ale „zeilor tranzistorizați“: „Unii de-abia așteaptă să mă vadă plutind/ ca Ofelia cu o coroniță de ziare pe cap“. Omul simplu e pândit de ochi și urechi indiscrete, într-un mediu social tot mai primejdios: „Ferește-mă Doamne de cei ce-mi vor binele/ de băieți simpatici/ dispuși oricând la o turnătorie voioasă/ de preotul cu magnetofon sub sutană/ de plapuma sub care nu poți intra fără să dai bună seara/ de dictatorii încurcați în strunele harfei/ de cei supărați pe propriile lor popoare/ acum când se-apropie iarna/ și n-avem nici ziduri înalte/ nici gâște pe Capitoliu/ doar mari provizii“.

Volumul **„Exil pe o boabă de piper“** (1983) conține treizeci și cinci de poeme, de un tragism „bășcălios“; figura de stil cel mai des întâlnită în aceste versuri este **zeugma**, constând în alăturarea de cuvinte aparținând unor registre diferite. Poemul **„Un inventar în lumea a patra“** este de fapt o zeugmă dezvoltată: „O coajă de pepene navigând prin bosforul furnicilor/ un ziar care-și pierde memoria,/ un cartof în șosete firave“. Columbul este „al gunoaielor“, pentru că lumea devine un surogat mondial, marea scade și se retrage ca în buzunarul unui zeu suprem, „biserici pe sub mâna calicilor se trag“, iar **spionii realității** pun ordine în gândurile opozantului: „Cine sunt Doamne inspectorii ăștia de scutece/ ăștia cununați cu ușile interzise/ gata să-mi confunde copilăria cu o fabrică/ și plapuma cu gara de nord?!“. Alte volume de poezii sunt: **„Moartea citește ziarul“** (1989), **„O beție cu Marx“** (1996), **„Fluierături în biserică“**, antologie lirică (1998).

Poemul **„Hau hau“**, din volumul **„La dispoziția dumneavoastră“**, este o meditație plină de sarcasm asupra adevărului trucat, „bolnav de gâlci“, al lumii totalitare, asupra unei realități falsificate prin toate mijloacele cu putință. Lumea, devenită poligon experimental pentru o insidioasă „poliție a gândului“, ca în romanul lui George Orwell, **„1984“**, este bolnavă, haotică, imprevizibilă în manifestări, fără leac de însănătoșire: „Oh bietul adevăr bolnav de gâlci/ se culcă-n grâu și se trezește-n bâlci/ cu șapte doctori unsuroși la cap/ gata să-i ia din

sânge să-i dea hap". E o lume pe dos, cu valori răsturnate, promovate în ton de „hau hau" logoreic şi demagogic, în care adevărul este „vindecat", stabilit de „doctori unsuroşi", expresie a sordidului şi a incompetenţei, a neputinţei de a distinge între bine şi rău, între alb şi negru. Numărul şapte este fatidic, simbol criptic al unei realităţi infernale, din care binele a dispărut, iar adevărul a devenit relativ, trucat, comandat, într-o optică aleatoare, în funcţie de dioptriile unui ocult observator: „pus sub lentile grase – a luat foc/ pus sub lentile slabe – n-a mai fost". Lumea este dominată de incompetenţă, de amatorism, de analfabeţi incorigibili sau de propagandişti diabolici, de poeţi înregimentaţi, „suavii cântăreţi cu polonic", care, pentru o răsplată derizorie, fabrică adevăruri şi interpretează datele realului în ritm de „hau hau" şi în asocieri cu totul aberante, omul fiind supus unor complexe operaţii de spălare a creierului, astfel încât orice minciună poate fi „adevărată": „azi intră-n noi cu plugul domnul prost/ şi fierul ne convinge os cu os/ că-n târg s-a măritat un mort frumos/ că în pingele-a nechezat un cal/ că-n miezul pâinii doarme-un general".

Poetul îşi asumă toate riscurile afirmării adevărului, în această lume-ghetou, construită, într-un iluzoriu „război rece", în cercuri concentrice, care se închid mereu în preajmă, sufocante, precum burţile de peşte în care se află încarcerat personajul Iona al lui Marin Sorescu. Ultimele versuri, reluând sugestiva interjecţie din titlu, resping o stare de fapt inacceptabilă, fiind o replică fermă la marea trăncăneală ideologică: „Hau hau pardon n-am chef şi nu mi-e dat/ să umblu cu sicriul şifonat". (***H.S.***)

Sugestii de răspunsuri la exerciţii din manual

Ex. 1/ p. 193. Partea a doua a poemului descrie o lume absurdă, în care oamenii sunt convinşi cu forţa („cu fierul") de „adevăruri". Credeţi că poetul inventează o lume fantastică sau copiază fidel lumea reală, a anilor comunişti, din România? Dezbateţi ambele ipoteze.

„Şansa accesului la marea poezie (o poezie a unui aici şi acum deopotrivă a unui pretutindeni) Mircea Dinescu şi-o consolidează de la un volum la altul, prin puterea lucidităţii de sine..." (Lucian Raicu).

Poezia lui Mircea Dinescu şi autorul însuşi, ca om al cetăţii, se radicalizează pe măsură ce lumea comunistă în care trăieşte devine mai absurdă, mai aberantă. Nu e vorba de o lume fantastică, ci de una reală, receptată însă în sensurile ei negative, în aspectele de univers concentraţionar, în care, ca în toate utopiile politice ilustrate în literatură, omul obişnuit este strivit, anihilat. Tendinţele conturării unei asemenea lumi nu sunt proprii numai comunismului, dar acest tip de societate a dus la paroxism astfel de manifestări.

Adevărurile, într-o societate totalitară, sunt impuse „cu fierul", ca directivă ideologică, eludând aspectele reale ale vieţii, evitând sau interzicând să se ridice vălul de pe manifestările condiţiei tragice a omului şi preferând perspectiva unui optimism forţat, cu tentă triumfalistă. Mircea Dinescu face un rechizitoriu în primul rând al comunismului, dar, în ipostaza eului poetic constrâns, încorsetat de o societate oprimantă, se adresează oricăror tendinţe de totalitarism, ca în romanul lui Orwell, „**1984**", din această perspectivă de interpretare, poezia cu sens de parabolă a lui Mircea Dinescu rămânând mereu actuală.

Ex. 3/ p. 193. La ce face aluzie poetul prin metafora ironică „suavii cântăreţi cu polonic"?

„Suavii cântăreţi cu polonic" este o metaforă a poeţilor de curte, care cântă în strună celor de la putere, mai marilor zilei, celor care împart pâinea şi dreptatea proprie, urmaţi nu din convingere, ci numai de frică sau în speranţa unei recompense. „Suavii cântăreţi" ai gloriei puterii sunt personaje trecătoare, care păşesc repede în neantul uitării.

Ex. 2/ p. 194. În romanul **„Întâmplări în irealitatea imediată"**, de Max Blecher, două personaje inventează un joc:

„Jocul consta în dialoguri imaginare spuse cu cea mai desăvârşită seriozitate. Trebuia ca până la sfârşit să rămânem gravi şi să nu ne dezvăluim întru nimic existenţa lucrurilor despre care vorbeam. Intram şi Ozy îmi spunea cu un ton cumplit de uscat, fără să ridice ochii de pe carte:

– Piramidonul pe care l-am luat aseară ca să transpir mi-a provocat o tuse îngrozitoare. Până dimineaţa m-am zvârcolit în cearceafuri. În fine, adineaurea a venit Matilda (nu exista nici o Matildă) şi mi-a făcut o fricţiune. [...]

– Iată şi eu sunt răcit, îi spuneam eu (era în luna iulie) şi doctorul Caramfil (exista) mi-a prescris o reţetă. Păcat că doctorul ăsta, ştii, azi dimineaţă a fost arestat...

Ozy ridica ochii din carte:

– Vezi, îţi spuneam eu de mult că fabrică bani falşi...

– Ei sigur, completam eu, altfel de unde ar fi avut să cheltuiască atâţia cu artistele de varieteu?".

Imitaţi jocul, amestecând realitatea cu ficţiunea pe teme din viaţa voastră şcolară (teza de matematică, meciul de fotbal, ora la care nu v-aţi pregătit).

„– M-aş fi pregătit la teza de matematică, dar e inutil; în curând armata celor 12 maimuţe va pune în mişcare planul ei diabolic şi, în câţiva ani, pământul se va sfârşi. La ce mi-aş mai bate eu capul cu o materie atât de insipidă?

– Hei, sigur, eu m-am pregătit şi pentru meciul de fotbal, dar nu-mi pasă de aşa ceva. Am lucrat la matematică pe rupte, numai integrale, apoi am tras la poartă şi i-am driblat pe băieţii de la numărul 3.

– Din aceeaşi cauză n-am învăţat nici la biologie: mă plictiseşte. Oamenii ăia în halate albe nu se preocupă decât de musculiţa de oţet şi de gena ei insignifiantă, dar nu pot să facă nimic pentru oameni, să-i înzestreze cu gena nemuririi de care vorbesc de prea mult timp, fără folos... La ce bun să înveţi la o materie moartă, utilă numai pentru spiţerii şi chimiştii uitaţi de vreme?"

Ex. 5/ p. 195. Cele zece porunci sau **„Decalogul"** (**„Vechiul Testament"**, **„Exodul"**, 20, 3-17) se pot enunţa astfel:

1. Eu sunt Domnul Dumnezeul tău; să nu ai alţi dumnezei în afară de Mine.
2. Să nu-ţi faci chip cioplit, nici altă asemănare, să nu te închini lor, nici să slujeşti lor.
3. Să nu iei numele Domnului Dumnezeului tău în deşert.
4. Adu-ţi aminte de ziua Domnului şi o cinsteşte.
5. Cinsteşte pe tatăl tău şi pe mama ta, ca să-ţi fie bine şi să trăieşti ani mulţi pe pământ.
6. Să nu ucizi.
7. Să nu fii desfrânat.
8. Să nu furi.
9. Să nu ridici mărturie mincinoasă împotriva aproapelui tău.
10. Să nu râvneşti la nimic din ce este al aproapelui tău.

Veacuri de-a rândul aceste principii au fost considerate ca principalul sistem de reguli de conduită umană. Literatura este cea care consemnează nenumărate variante de încălcare a uneia sau alteia dintre porunci.

A. Găsiţi cel puţin două exemple de cărţi (piese de teatru sau filme) în care conflictul să fie generat de încălcarea uneia dintre cele zece porunci.

B. Încercaţi să scrieţi un decalog bazat pe afirmaţii, nu pe negaţii, în funcţie de valorile pe care le socotiţi esenţiale (bunătate, sinceritate etc.).

A. Romanul realist „**Ion**“ al lui Liviu Rebreanu este un exemplu concludent al încălcării Decalogului, prin porunca a zecea. Ion râvneşte la pământul lui Vasile Baciu, apoi la Florica, fata îndrăgită de el, căsătorită însă, până la urmă, cu George Bulbuc. Toate acestea se vor răsfrânge negativ asupra personajului principal, care va fi omorât cu violenţă, lovit de George cu sapa în cap. Deznodământul romanului este şi o consecinţă a vieţuirii într-un târâm al pasiunilor infernale, al patimilor umane.

Un alt exemplu de încălcare a Decalogului este romanul „**John Gheena**“, de Didier Decoin, în care oamenii, închinându-se idolilor tehnicii moderne, fără urmări pozitive însă asupra condiţiei umane, se confruntă cu zilele unei cumplite Apocalipse, marcată de apariţia a nenumărate haite de câini pe străzile oraşelor.

B. Cele zece porunci ale Decalogului ar putea suna astfel:

1. Să crezi că tot ce se întâmplă pe pământ este voia Domnului.
2. Tot ceea ce este imposibil azi va fi posibil mâine.
3. Fă ca oamenii să trăiască mult şi fără bătrâneţe.
4. Elimină „boala de moarte“.
5. Să crezi în Judecata de Apoi şi în Înviere.
6. Să vrei întotdeauna binele generaţiilor viitoare.
7. Să fii totdeauna aducătorul binelui celui de lângă tine, fără ca el să-ţi facă rău.
8. Dumnezeu este atotputernic şi stăpâneşte peste toate împărăţiile, peste fiinţe muritoare sau nemuritoare.
9. Depăşeşte stadiul tehnologic al lumii de azi şi regăseşte-ţi sufletul şi trupul nepieritoare.
10. Adu pacea şi fericirea asupra tuturor pământurilor întâlnite de tine. (***H.S.***)

Manualul CORINT 2

Crăciun

Poezia „**Crăciun**“ aparţine volumului „**Moartea citeşte ziarul**“, apărut în anul 1989 la Amsterdam, apoi la Bucureşti, în anul 1990. Mircea Dinescu descrie o lume demitizată, ajunsă la un inevitabil crepuscul, cu toate simbolurile prăbuşite în derizoriu, pe ruinele unui imperiu ideologic aproape învins de avalanşa istoriei: „În spatele templului e-un coteţ de găini, câţiva saci cu mălai/ marmura pentru zeii de ocazie/ o tigaie încinsă.“. Textul transcrie imaginea culinară a unei lumi sărăcite, cu tigăi şi mălai în spatele templului, alături de marmura pentru zeii falşi ai zilei, într-o totală confuzie a rolurilor, în care puritatea şi abjecţia se amestecă: „vestalele sporovăiesc în pauză ca dizeozele/ fac gargară cu ceai/ temătoare de razie/ şi-au pus pozele/ pe condicuţa pretinsă.“.

Imperiul suferă de o regresie istorică, se risipeşte prin păduri ca în „**Regele moare**“, de Eugen Ionescu, reprimând reproşurile „barbarilor“ clevetitori, într-o lume a interdicţiilor totale: „Imperiul suferă pe undeva prin păduri/ îl dor barbarii cu limba lor slobodă,/ nu-i voie să bei nu-i voie să-njuri/ hai piţulează-te-n lobodă.“.

Viitorul însuşi refuză să se nască, într-o viziune demitizată asupra istoriei, chiar a simbolurilor sacre: „Isus stă-n pântecul maicii sale, nebun,/ ascultă discuri cu Pink Floyd şi plânge,/ se-amână desigur spectacolul de Crăciun/ magii s-au înscris în ajun/ la donatorii de sânge.“. Poezia este premonitorie, prefigurând spectacolul unui sângeros Crăciun, care destramă în praful istoriei un insuportabil imperiu al răului.

Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual

Ex. 1/ p. 243. Comentați atitudinea demitizantă adoptată de Mircea Dinescu față de istorie, evidentă în primul vers al poeziei „Crăciun" prin folosirea unor termeni banali: „coteț", (saci cu) „mălai". Aveți în vedere și următoarea opinie critică: „Cu ideea morții miturilor în fașă, imaginația lui se dezlănțuie." (Sorin Alexandrescu)

Lumea devine o imagine parodică a unei societăți voite, în plan ideologic, perfectă. Vestalele, considerate etern virgine, se demitizează, trebuie să-și pună pozele în condicuță, de frica unei razii. Zeii sunt de ocazie, ceea ce sugerează că nu sunt veșnici, că se supun legilor derizoriului. Mălaiul și tigaia nu se asociază deloc cu imaginea templului. Imperiul se destramă, supus legilor derizoriului, ca în romanul **„Toamna patriarhului"**, de Gabriel Garcia Marquez. Nici Iisus nu se mai naște, iar Crăciunul se amână, istoria schimbându-se în mod irevocabil. (***H.S.***)

ADDENDA

Eugen Simion, 1984

„Mircea Dinescu (n.1950) debutează cu o poezie înfumurat melancolică, cu teribilisme de înger rural rătăcit în romantica orășenească. **Invocație nimănui** (1971) și, doi ani mai târziu, **Elegii de când eram mai tânăr**, l-au impus numaidecât în atenția generală. Surprindeau tonul direct și sincer al limbajului, tristețea și impertinența juvenilă a poemului reîntors, pe această cale, la tradiția confesiunii și a ceea ce se numește **poezia de inimă**. Poeții din generația lui Mircea Dinescu, veniți după Nichita Stănescu, Sorescu, Adrian Păunescu..., complică enorm discursul liric printr-un proces de intelectualizare și abstractizare a limbajului."

Manualul HUMANITAS

ANDREI PLEŞU

„Era mai bine înainte..."

ANDREI PLEŞU (n. 1948). Eseist, filozof, critic de artă, publicist. Studii la Academia de Arte Frumoase, secția de Istoria și Teoria Artei, absolvite în 1971. Își ia doctoratul în istoria artei în anul 1980. În 1989, părăsește cariera universitară, din motive politice, persecutat de regimul comunist, față de care manifestase o atitudine de declarată disidență, și este mutat pentru scurtă vreme, ca muzeograf, la Tescani, în județul Bacău. După 1990, revine profesor la Facultatea de Filozofie, devenind în același timp om politic: în anii 1990-1991, este ministru al Culturii, iar în 1998 este ministrul al Afacerilor Externe. Fondează revista „de tranziție" **„Dilema"** și Colegiul „Noua Europă" din București. În 1990 i se conferă titlul de **Comandeur des Arts et des Lettres**, în 1993, obține la Berlin, **New Europe Prize**, iar în 1996, premiul Academiei Brandenburgice de Științe. Este unul dintre personajele principale ale **„Jurnalului de la Păltiniș"** (1983) al lui Gabriel Liiceanu, ambii considerați discipoli ai lui Constantin Noica. Dintre lucrările sale menționăm **„Călătorie în lumea formelor"** (1974), **„Pitoresc și melancolie"** (1980), **„Ochiul și lucrurile"** (1986), **„Minima Moralia. Elemente pentru o etică a intervalului"** (1988), tradusă în germană, franceză, suedeză, **„Jurnalul de la Tescani"** (1993), **„Limba păsărilor"** (1994), **„Despre îngeri"** (2003).

Sensul jurnalului **„Minima Moralia"** este de „reevaluare și recuperare a individului", autorul căutând „elemente pentru o etică a intervalului". Un capitol al acestei cărți este **„Falstaff și timpul sublunar"**, în care personajul din **„Nevestele vesele din Windsor"** se trezește într-un timp uitat, într-o lume **„bătrână și profană"**. Oamenii acestei lumi, spune scriitorul, stau sub semnul irevocabil al rătăcirii, pentru că fericirea nu există, ființând în schimb „monstruozitatea etică", deghizată sub formă de **„normalitate"**. **„Minima Moralia"** este, în cele din urmă, o confesiune: „O confesiune despre nevoia de etic, dar și despre eliberarea eticului de povara dezumanizantă a perceptisticii abstracte; o confesiune despre nevoia de asumare a propriei stări etice, a culpei și a eșecului, prin renunțarea la autocomplezență.".

Eseul „**Era mai bine înainte...**“, apărut în revista „**Literatorul**“ (1991) și inclus mai târziu în „**Chipuri și măști ale tranziției**“ (1996), pune în discuție un sentiment ieșit parcă, în condițiile României postdecembriste, din cutia Pandorei: **nostalgia**, prea repede instalată, după regimul comunist care abia fusese înlăturat. „La nici doi ani după dispariția lui Ceaușescu, spune Andrei Pleșu, le e dor, unora, de o stare de lucruri care nu s-a putut curma decât cu sânge.“. În chip polemic, autorul combate ideea liniștitoare „Era mai bine înainte...“ cu o serie de adevăruri flagrante ale regimului comunist, printr-o enumerare, cu sens retoric, a numeroaselor restricții și sacrificii îndurate de populație în ultimii ani: „aburul sulfuros al disciplinei de partid“; „cele două ore de televiziune omagială“; amnistierea, cu scop propagandistic, numai a infractorilor de drept comun, în timp ce se încălcau, de multe ori, libertățile elementare ale cetățeanului; manifestările triumfaliste ale regimului, prin spectacole pe stadioane și „aplauze comandate“; o totală răsturnare a valorilor, încât elevii deveneau țărani, țăranii proletari, proletarii activiști, iar activiștii, intelectuali, „pentru ca intelectualii, la rândul lor, să închidă cercul, devenind copii, tutelați ideologic, «tolerați» ca pitorești (sub jurământul cuminţeniei), când nu erau convinși să intoxice lumea cu imnuri despre fericire“.

Trei explicații posibile găsește Andrei Pleșu pentru această „schimonosire a memoriei“. Mai întâi „**Prostia**, Sfânta prostie“, „prostia omenească“, „sordidă“, generată de sentimentul de obișnuință cu răul, cu lipsurile, predispusă la „cultul salamului“, prostia omului care se miră că „trecerea din Infern în Purgatoriu nu se obține printr-o scamatorie de-o clipă“. A doua explicație este „**reaua-credință**“, adică dorința unor personaje nou-apărute pe scena publică de a obține capital politic, de a dobândi avantaje, de a recupera privilegiile pierdute.

Ultima explicație, cea mai veridică, este „**demonul nostalgiei**“, care îndeamnă ființa umană la recuperarea trecutului, oricât de infernal ar fi fost, ca pe o perioadă de glorie personală, „ca pe o valoare tezaurizabilă“. Trecerea timpului estompează efectele răului îndurat, care „devine în amintire vag euforizant“: „Dramatic câtă vreme e actual, el devine pentru memorie epic și liric“. De aceea, e o **nostalgie a trecutului**, a suferinței, a stării de boală, trecerea prin aceste întâmplări ale vieții făcând parte, cu timpul, din eroismul cotidian, care își cere dreptul la nostalgie și înduioșare: „Spitalizații își povestesc cu un fel de tandrețe masochistă spitalizarea, soldații în termen cei mai nevrotici își povestesc cu delicii armata, pușcăriașii vorbesc de pușcărie ca de o culminație a performanței lor existențiale. În sfârșit, «a fi făcut războiul» e, pentru veterani, după decenii, o zonă de roz tineresc, o mângâiere prepostumă.“.

Andrei Pleșu consideră că, până la un punct, astfel de manifestări nostalgice se înscriu în normalitate, fac posibilă închiderea rănilor. Dereglarea percepției trecutului începe însă atunci când, „în convalescență fiind, trebuie să jinduim după boală“, prelungind starea de rău generalizat cu relele noi de care suferă România postdecembristă. Dacă înainte, pentru societatea românească, definitoriu era **Răul** esențial și unic, ce încerca să convingă „că moartea e formă de ordine, că somnul e o garanție de securitate“, acum acesta se divide în **rele** multiple, imediate, încât esența întrebării „Era mai bine înainte?“ înseamnă „a prefera unitatea de monolit a Răului relelor multiplicate cu care ne confruntăm“. De fapt, „înseamnă a te ticăloși“. În planul relațiilor umane însă, răul generalizat oferea românilor „argumentul solidarității“, speranța că în viitor va fi mai bine, iar, în plan lăuntric, o bunătate ce se pierde în noile condiții, erodată treptat și sigur de relele ce o asediază. (***H.S.***)

Sugestii de răspunsuri la exerciţii din manual

Ex. 3/ p. 198. Cum trebuie înţeles titlul eseului **„Era mai bine înainte..."**? Porniţi discuţia de la punctuaţie.

Titlul, dând expresie unei dezamăgiri a autorului, este o invitaţie la polemică. Evident, răspunsul la o astfel de întrebare este, din capul locului, negativ. Autorul, totuşi, investighează faptele, clasifică situaţiile şi cauzele, argumentează.

De fapt, istoria societăţilor umane este una a eşecurilor **utopiilor progresive**: se trece de la epoca de piatră la sclavagism, de la feudalism la capitalism, apoi la socialism şi comunism, din nou la capitalism şi postcapitalism. Nici una din aceste societăţi nu este atât de bogată şi de bine organizată pentru a asigura fericirea tuturor membrilor ei, pentru a înlătura relele nenumărate, fiind în realitate săracă în multe domenii ale sale: social, cultural, biologic, tehnologic, în ceea ce se numeşte civilizaţie. În plan general uman, îmbunătăţirea schimbării sistemului, prin trecere de la comunism la capitalism este vizibilă, prin libertatea de a privi deschis lumea, dar când această lume se dovedeşte a fi, în stil arghezian, închisă în mai multe „zări", o asemenea declaraţie are mai puţină valoare de adevăr în planul concret al fiinţei. Aceste „zări", de multe ori neatinse, devin relele de care vorbeşte, în finalul eseului, Andrei Pleşu. (***H.S.***)

ADDENDA

Ştefan Borbély, 2000

„În acest fel, **Minima moralia** îşi dezvăluie şi calitatea de expresie a unei drame existenţiale specifice, echivalentă – pentru autor – cu procesul unei definiri de sine prin intermediul «diferenţierii» (cuvânt-obsesie). Cartea stă în punctul central al operei lui P.(leşu) de până acum, explicând, la un nivel sublim, atât predilecţia de mai târziu pentru fragmentar a autorului, cât şi spectaculoasa inserţie a unor episoade biografice în imaginea de ansamblu: destituirea prilejuită de scandalul «meditaţiei transcendentale», exilul de la Tescani, disidenţa făţişă faţă de regimul ceauşist, rolul cum s-a spus cu maliţie nedreaptă – de «Malraux al epocii Iliescu». De la eseul despre morală trebuie însă pornit şi pentru a înţelege celelalte cărţi. **Pitoresc şi melancolie** e un tratat academic despre «sentimentul naturii în cultura europeană», ale cărei spirite tutelare sunt, de asemenea, Dionysos şi Nietzsche. «Natura – scrie P(leşu) – e un uriaş corp de latenţe, o densă **materie primă**.»"

Michel Foucault, 1969

„A ataca funcţionarea ideologică a unei ştiinţe pentru a o face să devină evidentă şi pentru a o modifica nu este totuna cu a da în vileag presupoziţiile filosofice pe care ea poate să le conţină, nu înseamnă a reveni la fundamentele care au făcut-o posibilă şi care o legitimează: [...] înseamnă a ataca nu contradicţiile formale ale propoziţiilor ei, ci sistemul de formare al obiectelor, al tipurilor de enunţare, al conceptelor şi al opţiunilor ei teoretice. Înseamnă a o considera ca practică alături de alte practici."

Manualul ***HUMANITAS***

J. D. SALINGER

De veghe în lanul de secară

JEROME DAVID SALINGER (n. 1919). Prozator, autor de romane şi povestiri. Predilecte pentru el sunt nonconformismul operei şi preocuparea de a pune în evidenţă falsitatea societăţii moderne americane. **„De veghe în lanul de secară"** (1951) este opera de referinţă a lui J. D. Salinger într-o lume alienată total, abia ieşită din al doilea război mondial. Dintre celelalte scrieri, putem cita: **„Nouă povestiri"** (**„Nine stories"**, 1953), **„Franny şi Zooey"** (**„Franny and Zooey"**, 1961), **„Ridicaţi bârna acoperişului, dulgheri şi Seymour. O introducere."** (**„Raise High the Roof Beam, Carpenters and Seymour: An Introduction"**, 1963, publicat într-un singur volum), criticând literatura lipsită de concreteţe a zilelor noastre.

„De veghe în lanul de secară“ (**„The Catcher in the Rye“**, 1951) îl are ca erou principal pe Holden Caulfield, un personaj nonconformist, aflat într-o luptă perpetuă cu minciuna şi falsitatea societăţii de consum. Exprimarea personajului este frustă şi ţine de un anumit simţ înnăscut al afirmării adevărului: „Dacă vreţi într-adevăr să aflaţi ce s-a întâmplat, probabil c-o să întrebaţi în primul rând unde m-am născut, cum mi-am petrecut copilăria mea amărâtă, cu ce s-au ocupat părinţii înainte de naşterea mea, şi alte rahaturi d-astea gen David Copperfield, dar, dacă vreţi să ştiţi, n-am nici un chef să le înşir pe toate. Mai întâi pentru că mă plictiseşte, pe urmă pentru că, dacă m-aş apuca să vorbesc cât de puţin de treburile lor intime, părinţii mei ar face face câte două hemoragii fiecare.“. La şaptesprezece ani, Holden Caulfield se opune cu disperare maturizării, gestul său indicând teama că viaţa adultă este lipsită de orice perspectivă, sumbră, plină de griji. Eseul despre egipteni, temă şcolară a lui Holden, cu care se deschide fragmentul selectat în manual reţine esenţialul: egiptenii mai trezesc interes în măsura în care lumea de azi ar prelua de la ei modul de îmbălsămare a morţilor. Eseul nu este înţeles de profesor, pentru că tehnica îmbălsămării trupurilor menţinute nealterate de-a lungul secolelor nu i se pare extrem de importantă. Cele câteva rânduri pe care le adresează Holden Caulfield profesorului egalează numărul de rânduri ale eseului: „Dragă domnule Spencer, [...] asta e tot ce ştiu eu despre egipteni. Nu reuşesc să mă intereseze, cu toate că dumneavoastră predaţi foarte frumos. Să ştiţi totuşi că nu mă supăr dacă mă trântiţi – că în afară de engleză tot am picat la toate materiile. Cu stimă, al dumneavoastră, Holden Caulfield.“.

Discuţia dintre profesor şi elev are loc între patru ochi, bătrânul Spencer fiind mâhnit în faţa unui eşec educativ şi nevoit să-l trântească pe elev la teza de istorie. Reacţia nu se lasă însă aşteptată din partea lui Holden: „Aşa c-am început să-i trag nişte bărbi“, căutând de formă câteva motive ale eşecului, că este un elev fără prea mare ţinere de minte, „cam cretin“, că ar fi procedat şi el la fel, dacă ar fi fost în locul profesorului. Discuţia, de convenienţă, îi provoacă o reacţie de plictis: în timp ce îl ascultă pe profesor, prin minte îi trec imagini din New York-ul natal, întrebându-se dacă nu o fi îngheţat lacul din Central Park, şi, în legătură cu asta, se îngrijorează de soarta raţelor care puteau fi salvate ori plecând în locuri mai calde, ori luate în maşină de un tip atent la necazurile bietelor animale. Holden are o poveste întortocheată: fusese dat afară şi de la Whooton şi Elkton Hills, de la ultima şcoală plecând din cauza unor ipocriţi, printre care se număra şi domnul Haas, „cea mai mare lepră din câte am întâlnit vreodată“. Domnul Haas se comporta ca un snob, cu „o afabilitate că ţi se făcea greaţă“. Astfel, el dădea mâna cu părinţii înstăriţi ai elevilor, în timp ce faţă de cei mai puţin înstăriţi se comporta ciudat, cu un dispreţ prost disimulat: „Vreau să spun că, dacă mama vreunui băiat era grasă sau sărăcăcios îmbrăcată, iar tatăl purta o haină d-alea cu umeri foarte înalţi şi pantofi ordinari, alb cu negru, bătrânul Haas le întindea două degete, zâmbea fals, şi apoi se ducea să stea de vorbă cu alţi părinţi cu care stătea câte o jumătate de oră.“.

Cei doi, elev şi profesor, se situează pe poziţii diametral opuse: elevului nu prea îi pasă de faptul că pleacă de la Pencey, pentru că nu gândeşte prea mult în perspectivă, în timp ce profesorul vorbeşte cu el cu atâta gravitate în voce de parcă ar fi murit, spunând că va regreta într-o zi. În schimb, elevul este mai mult preocupat de plecare, căutând diverse pretexte pentru a încheia această penibilă discuţie. Profesorul Spencer, conlocutorul lui Holden, pare să fie imaginea perfectă a unui intelectual care a neglijat sportul, având are o constituţie rahitică, de bătrân firav, ajuns la capătul puterilor: „...şi mai era şi halatul lui vechi şi jalnic, prin care i se vedeau coastele, şi mirosul acela pătrunzător al picăturilor contra guturaiului“. Acest fapt schimbă, în final, raporturile dintre cei doi interlocutori: demn de milă nu este elevul, rămas încă o dată repetent, dar, tânăr fiind, cu tot viitorul în faţă, ci profesorul bătrân, căruia învăţăcelul recalcitrant încearcă totuşi să-i diminueze regretul de a fi fost şi de astă dată sever.

Despărţirea celor două personaje, total opuse pe scara valorilor convenţionale, este înduioşătoare: elevul nu acceptă ceaşca de ceai oferită de doamna Spencer, simţindu-se întristat

de reacţia profesorului, care nu ştie ce să spună în momente delicate, dar promite că-i va scrie, ceea ce lasă posibilitatea unei comunicări viitoare mai pline de conţinut. Replica „Noroc!", rostită la sfârşit unui elev care părăseşte şcoala, este absurdă, adecvată însă unei lumi în care convenienţele predomină, ţinând loc de sentimente. (*H.S.*)

Sugestii de răspunsuri la exerciţii din manual

Ex. 3/ p. 203. Descoperiţi în text măcar trei cauze ale conflictului „băiatului" cu „bătrânul" Spencer.

Cauza principală a conflictului dintre generaţii din romanul **„De veghe în lanul de secară"** este aceea a perpetuării unor mentalităţi retrograde, potrivit cărora generaţiile vârstnice au totdeauna dreptate, iar cele tinere sunt total lipsite de perspectiva afirmării prin propriile puteri. Această situaţie duce la conformism şi la resemnare sau, uneori, la revoltă. Societatea întreagă devine astfel retrogradă, prin dominare gerontocratică, prin puterea bătrânilor, care stabilesc liniile dezvoltării sociale, dar care nu pot ţine, de cele mai multe ori, pasul cu timpul, lipsindu-le spiritul deschis spre înnoire. De aceea, conflictele se exteriorizează în roman şi prin antitezele puternic marcate în plan fizic, între personajul tânăr şi cel bătrân, naratorul relevând imaginea fizică deplorabilă a dascălului Spencer, hainele sale jalnice, purtate nu atât din sărăcie, cât din neglijenţă: „Şi pe urmă tot arunca mereu câte ceva pe pat şi nimerea alături, şi mai era şi halatul lui vechi şi jalnic, prin care i se vedeau coastele, şi mirosul acela pătrunzător al picăturilor contra guturaiului, care plutea prin cameră.". Conflictul rămâne iremediabil prin cameleonismul şi indecizia bătrânului profesor, care îl trânteşte pe Holden la examen şi apoi regretă gestul făcut, căutând să se scuze la infinit. Holden este reprezentantul generaţiilor revoltate din anii 60, al „tinerilor furioşi" din literatura engleză şi americană, care vor duce societatea mai departe, eliberată de prejudecăţi inutile. (*H.S.*)

ADDENDA

Peter Conn, 1996

„Literatura lui Salinger a apărut mai întâi în **The New Yorker**, o revistă al cărei stil aparte a părut să-i satisfacă preferinţele. Antimodernistă, dar sofisticată în privinţa opţiunilor literare, revista a făcut loc în paginile sale unei proze extrem de rafinate: maliţioasă şi controlată, laconică, erudită.

The New Yorker a manifestat doar un interes pasager pentru politică, dar, ca o ironie, îşi are originea în jurnalismul populist şi radical al periodicelor de la începutul secolului. **The Masses**, în special, o revistă lunară care cuprindea caricaturi de John Sloan şi George Bellows, articole de Randolph Bourne şi Max Eastman, ca şi reclame la trabucurile Karl Marx, a fost o tentativă de pionierat în materie de grafică şi design, spiritul său inovator influenţând mai multe reviste care i-au urmat, mai puţin angajate civic."

Manualul HUMANITAS

LUCIAN BLAGA

Trei feţe

Poezia **„Trei feţe"** are lapidaritatea scrierilor gnomice, pline de sens şi de înţelepciune, cu însuşiri desprinse parcă din proverbele chinezeşti sau din pildele lui David. Glosând poetic pe o temă străveche, Lucian Blaga determină feţele lumii prin raportare la fiinţa umană, la vârstele schimbătoare ale omului, definite criptic în ghicitoarea Sfinxului: „Care este fiinţa care merge dimineaţa în patru picioare, la prânz în două şi seara în trei?".

Trei substantive conturează spaţiul ideatic al acestei poezii: copilul, tânărul şi bătrânul, reprezentând „trei feţe" şi trei vârste. Copilul şi bătrânul se află în antinomie, fiind capetele unui interval existenţial, cele două feţe ale zeului Ianus. Tânărul se află pe calea de mijloc, ca expresie a echilibrului şi a armoniei, încă a elanului ascendent şi a sosirii pe culme.

Cele trei vârste exprimă soarta schimbătoare a omului, împovărat de condiția lui de veșnic exilat din împărăția eternă, predestinat să aibă început și sfârșit, înălțare și coborâre, viață și moarte. Poetul pune în relație fiecare vârstă cu trei concepte, **jocul**, **iubirea** și **înțelepciunea**, definitorii pentru cele trei momente ale vieții, atribuindu-le câte o trăsătură esențială, dar care, corelate, asociate și cu verbe adecvate, sporesc nota de profunzime a semnificațiilor poeziei.

Astfel, caracteristica omului aflat la început de viață este elementul ludic: „Copilul râde:/ «Înțelepciunea și iubirea mea e jocul!»". Jocul este o dominantă a vieții, nu numai a celei infantile, care îi apropie pe oameni de primordialitate, de zei, pentru că ludicul înseamnă căutare, invenție, încercare a necunoscutului, a „orizontului de mistere", în cazul lui Blaga. Râsul exprimă seninătatea celui care are în față timpul nesfârșit, pentru că orizontul copilului este deschis, infinit, niciodată explorat până la capăt. Copilul nu are conștiința trecerii timpului, simțul temporalului, nici gravitatea adultului, pentru că el este ingenuu în tot ce trăiește.

„Fața" următoare este a tânărului care, furat de chemările sufletului, dă prioritate celui mai copleșitor și mai inefabil sentiment uman, iubirea, extinsă, în cazul marilor poeți, inclusiv al lui Blaga, la scară cosmică. Iubirea subsumează acum celelalte două dimensiuni spirituale ale omului: „Jocul și-nțelepciunea mea e iubirea!"

După ce atributele vârstelor tinere se epuizează, singurul refugiu rămâne înțelepciunea: prima vârstă începe promițător, sub semnul inocenței și al jocului omnipotent, în tinerețe omul este prins de mirajul iubirii, ca mod de împlinire a ființei umane, iar în amurgul vieții omul edifică înțelepciunea, cheie de boltă a propriului eu, cu care poate rezista împotriva vârtejului timpului: „Iubirea și jocul meu e-nțelepciunea!". Permutarea între cele trei categorii abstracte, **joc**, **iubire** și **înțelepciune**, definește confruntarea condiției umane cu timpul, întreaga poezie devenind o **metaforă temporală** a dimensiunilor liniare, care includ naștere și moarte, viață și moarte, plus și minus, Bine și Rău. (***H.S.***)

Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual

Ex. 7/ p. 227. Explicați proverbul: „Cine n-are bătrâni să-și cumpere."

Ideea de „bătrâni" nu trebuie înțeleasă numai în sensul propriu al cuvântului, persoană îmbătrânită din punct de vedere biologic, ci de chintesență a unei îndelungate experiențe de viață, a înțelepciunii dobândite odată cu trecerea timpului. Bătrâni sunt și zeii din **„Odin și poetul"**, de Mihai Eminescu, care se retrag din fața unei omeniri nerecunoscătoare, copleșită de lipsa de ideal, alcătuită din „muști de-o zi" pe scena lumii, bătrân este și Odin, zeul suprem al germanilor, la fel magul din **„Strigoii"**. De aceea, noțiunea de înțelepciune este asociată cu aceea de bătrân, ca deținător al secretelor lumii. (***H.S.***)

ADDENDA

Mircea Vaida, 1975

„Personajul liric se declară adept a ceea ce, în filozofia blagiană, va fi numit «cunoașterea luciferică», prin care nu se realizează altceva decât înlocuirea unui mister cu alt mister, misterul fiind o realitate imuabilă («sfânt mister»), unică. E metafora care, în filozofie, va fi tălmăcită ca neputință a cunoașterii, înlocuind cunoașterea prin mister, prin accentuarea misterului. [...] Iată cum o metaforă sau o viziune pur lirică a premers în cazul lui Blaga gândirea sa teoretică."

Ion Pop, 2000

„Spirit iubitor de echilibru (reveria spațiului secularizant este dominantă în opera sa), B.(laga) va găsi însă o rezolvare aparent insolubilei drame expresioniste, în elogiul unei lumi în care adâncul și înaltul, nocturnul și solarul, teluricul și spiritualul se împacă sub semnul «geometriei înalte și sfinte», ale cărei figuri modelatoare sunt cercul și sfera – «rotunjime plină» (G. Bachelard), ocrotitoare, înglobând făptura în «ciclul elementelor», promițător de perpetue înnoiri."

LIVIU REBREANU

Catastrofa

În literatura română a secolului al douăzecilea, linia de creație a unui prozator era, cu mici excepții aceeași: se debuta cu proză scurtă, de regulă povestire sau nuvelă, ca un exercițiu literar „de tinerețe", pregătitor pentru marile scrieri de mai târziu, aspirația generală fiind însă romanul, scrierea largă, plină de evenimente, de personaje, de mai multă viață, de date compatibile cu realul. Era un fel de explorare, pe fragmente semnificative, a spațiului literar care mai târziu se va aduna și se va revărsa în construcții mai cuprinzătoare, mai largi, un fel de așezare de „felii" de viață, cadru lângă cadru, într-o schemă epică mai mare. Schițele și nuvelele lui Marin Preda, **„Salcâmul"** sau **„Calul"** de pildă, obțin înțelesuri depline abia prin armonica desfășurare epică a **„Moromeților"**. Același lucru se întâmplă cu „durerile înăbușite" ale lui Mihail Sadoveanu, care marchează, contrapunctic, amplele construcții epice ulterioare. Crâncenele răbufniri din nuvelele lui Rebreanu sau puternicele drame de conștiință sunt imponderabile ce se vor regăsi, în structuri complexe, într-o sintaxă superioară, în romanele de mai târziu.

Liviu Rebreanu debutează, astfel, în anul 1916, cu nuvela **„Răfuiala"**, care prezintă o vendetă cu substrat erotic în lumea satului (Toma Lotru este gelos pe iubita sa, Rafila, și îl ucide pe rival), reluată mai târziu în romanul **„Ion"**. În **„Catastrofa"**, este analizată mediocritatea dramei unui ofițer român care luptă, în primul război mondial, în armata austro-ungară, străină de interesele sale, împotriva fraților români. David Pop anticipează, dar în sens opus, drama lui Apostol Bologa din **„Pădurea spânzuraților"**: indecis, el trage câteva ceasuri bune cu mitraliera împotriva românilor care îi atacă poziția, îi ucide la întâmplare, iar când spune unui subofițer român, ajuns pe culme, că este român, acesta îl lovește cu patul armei și îl omoară.

Nuvela **„Catastrofa"** radiografiază, ca exercițiu de atentă **analiză psihologică**, o **dramă morală**, a lui David Pop, român din Ardeal, ofițer de rezervă în armata austro-ungară, mobilizat și trimis pe diverse fronturi europene din primul război mondial, ajuns în cele din urmă pe frontul românesc, silit să lupte împotriva fraților săi. David Pop trece prin teroarea războiului, trăind într-o nebuloasă totală, neștiind cum să reacționeze în situații limită. El are comportamentul unui mic burghez lipsit de voință, care cu greu se încumetă să treacă de zidurile orașului natal: „David Pop iubea viața tihnită. Zbuciumările de nici un fel nu i-au plăcut niciodată. Râvnea liniște multă și muncă puțină, sau chiar de loc: și izbutise să le aibă pe urma hărniciei tatălui său, un țăran aprig, sârguitor și zgârcit, care făcuse avere.". Personajul practică, aproape din inerție, din instinct, un arivism mărunt și comod, care să-i asigure o liniște provincială și iluzia succesului în viață. Din acest motiv devine și ofițer în rezervă chiar în timp ce urmează universitatea: „În vremea celor șapte ani trândăviți pe la universitate, David, ca să arate năsăudenilor că n-a stat de pomană, s-a apucat să-și facă armata, un an de zile, în două rate. Ba chiar, într-un avânt strașnic, s-a repezit și la examenul de ofițer și, spre mirarea lui însuși, l-a trecut cu bine.". Are astfel satisfacția minoră că jandarmii îl salută pe stradă când îl văd îmbrăcat în uniformă de ofițer. Se căsătorește cu o fată de protopop de pe Târnave, dar acesta nu mai apucă să-și vadă nepoțelul, murind înainte de nașterea lui. Pop nu se duce nici la berărie și nu vrea nici să se amestece în politică: „Nici măcar la alegerile de deputat nu se ducea. Degeaba stăruiau românii și degeaba îl rugau ungurii. Ce să se încurce? Dacă ar vota cu unul, s-ar supăra cellalt. Din pricina aceasta apoi românii îl făceau renegat, iar ungurii, agitator.".

Relevantă pentru caracterul oscilant al personajului este scena îndeplinirii ordinului de mobilizare: se trezește înainte de răsăritul soarelui și vrea să plece chiar de la primele ore la regiment, dar este oprit de nevastă, de Elvira, care îi spune că punctul de încartiruire se află la o

distanță minimă, de numai trei ore, de Năsăud. Își ia rămas bun de la soție și de la fiul să, Titi, apoi privește încă o dată casa bătrânească, „mare, de piatră, cu o curte în față cât o grădină".

Războiul este necruțător și îl trezește brusc la realitate, Pop rămânând înspăimântat „când a văzut pe cel dintâi flăcău din plutonul lui, alături de dânsul, căzând cu fața în jos, ca un sac de pământ, fără șapcă și cu ceafa înroșită…". Timp de doi ani luptă pe fronturile din Serbia, Galiția, Polonia și Italia, câștigând încrederea comandanților și fiind mutat într-un regiment unguresc, la comanda unei companii de mitraliori. Spre deosebire de camarazii lui, David Pop nu pune la îndoială rațiunea războiului care seceră vieți omenești, ci încearcă să-l transforme într-un *modus vivendi*, manifestând stăpânire de sine, transferând în plan lăuntric, subconștient, ororile războiului și imaginile înfiorătoare ale luptelor: „Nici în vis nu mai umbla pe-acasă. Visa asalturi crâncene, lupte furtunoase, obuze ce se spărgeau lângă el și-l lăsau nevătămat…". O discuție dramatică purtată cu un fost coleg de facultate, Alexe Candale, nu-i zdruncină **sentimentul datoriei**: „– Ne vărsăm sângele prin țări străine și nu știm pentru ce! rosti Candale cu glasul de adineaori. Apoi, fiindcă în ochii lui David văzu aceeași nedumerire încăpățânată, urmă pătimaș, din ce în ce mai aprins: Dar ce-avem noi cu sârbii? Ce-avem noi cu rușii ori cu italienii? Spune-mi tu, că eu degeaba mă întreb! Ce ne-au făcut și ce le-am făcut? Și cu toate acestea ne măcelărim de atâtea luni de zile.". Pop nu înțelege nimic din toate acestea, singurul fapt pe care îl urmează fiind datoria, despre care Alexe consideră însă că „Orice datorie are margini!".

Un început de criză morală manifestă David Pop când află dintr-o discuție mai aprinsă ofițerilor unguri că românii intraseră în război împotriva Imperiului Austro-Ungar, despre el spunându-se: „Zadarnic, are sânge de trădător!". Abia acum își identifică propria condiție în statul austro-ungar și meditează mai profund asupra situației românilor din Ardeal, lipsiți de drepturi administrative și politice, începând să înțeleagă drama etnică a acestora. Pregătirea pentru lupta decisivă pare una obișnuită, deși semnele naturii poartă amenințări ascunse: „Soldații săpau mereu la tranșee, le mai dregeau, le înfrumusețau. Rețeaua de sârmă ghimpată, în licărirea albă a câtorva stele, părea uneori o panglică de flori de gheață.". Deasupra nu se văd decât „niște nouri negri furioși ce se frământau și amenințau". În toiul luptei, David Pop amână până la sfârșit luarea unei decizii, de a lupta sau nu împotriva românilor. Chiar, uneori, imaginea soldaților care vin spre el îl fascinează: „David privea mereu, fascinat: i-a văzut bine cu binoclul. Aveau uniforme verzui, ca și ale lor, și pe gulere, niște semne verzi închise. Erau mărunți, sprinteni, uscați la față, osoși, harnici, și ochii lor luceau atât de tare, încât i se părea că lucirea ajunge până la dânsul și-l arde ca o înțepătură de ac.". Află, într-un moment de acalmie, că doi dintre camarazii săi ies din luptă fără glorie: Oprișan, adept al cultului datoriei cu orice preț, până la capăt, chiar împotriva fraților de sânge, este luat prizonier, iar Candale, care voia să dezerteze, este ucis de un glonț tras de români. Sub impresia acestei ironii tragice a sorții, la următorul atac al românilor, David Pop dă ordinul de luptă și el însuși începe să tragă mașinal cu mitraliera, într-o și mai mare confuzie a dramei pe care o trăiește: „Mașina urla mereu, neobosită, răgușită doar puțin, setoasă de sânge. Niciodată parcă nu făcuse un zgomot atâta de înfricoșător. Lui cel puțin îi spintecă inima zgomotul pe care altădată aproape nici nu-l lua în seamă. Gloanțele țiuiau, izbeau pământul furioase, sfârâiau ca o vijelie printre cei din vale.". Senzația lui este că se află în infern: „Îi era cald parcă-ar fi stat într-un cuptor.".

După o luptă crâncenă de cinci ore, David Pop este împușcat mortal de un ofițer bărbos, cu ochii însângerați, „cu stropi mari de sudoare pe o chelie lucitoare": „David simți o lovitură în coaste și apoi îndată o arsură ascuțită.". Încearcă să mai spună, ca o scuză inutilă: „– Frate… român…", dar este lovit cu brutalitate de un plutonier din preajmă, indignat de crudul adevăr: „Plutonierul îi auzi vorbele și se întoarse sălbatec.

– Ne omorâși cinci ceasuri cu mitraliera și acuma mai zici că ești frate?… Grijania și anafura ta de câine !

Cu patul puştii, cu amândouă mâinile, îi trăsni peste cap. Osul pârâi, ţeasta se turti, iar creierii amestecaţi cu sânge se scurseră pe ţeava maşinii.".

Imaginea finală este a omului rămas pe vecie într-o nehotărâre şi o neînţelegere fără răspuns: „Cadavrul se rostogolise şi rămăsese cu faţa în sus, cu mâinile răşchirate, ca un răstignit. Figura zdrobită parcă mai avea un zâmbet amar, iar ochii holbaţi priveau spre cer miraţi, întrebători şi totuşi mulţumiţi. În mâna stângă scrisoarea mototolită era muiată de sânge.

Lupta trecu înainte. David Pop era singur. Pământul scormonit de ghiulele parcă se potrivea să-i facă culcuş bun, iar soarele milos îl săruta pe ochii mari, minunaţi, pe obrajii însângeraţi, pe gura strâmbă, pe toată faţa scofâlcită. Şi zâmbetul mortului răspundea şi acuma parcă mai umilit, mai necăjit:

– Frate… român…". (*H.S.*)

Sugestii de răspunsuri la exerciţii din manual

Ex. 4/ p. 115. Interpretaţi, în fragmentul epic citat în manual, ce înţelesuri complet diferite atribuie noţiunii de „datorie" cei doi ofiţeri români din armata austro-ungară, David Pop şi Alexe Candale.

Întâlnirea celor doi vechi prieteni are loc într-o stare de efuziune intensă, relevată de secvenţe de text semnificative. Alexe Candale are o privire pătrunzătoare, „ochii negri foarte vii" şi „un glas tăios şi cald", care dezvăluie prietenului său, până la urmă, o puternică frământare interioară, „o preocupare mare, o povară foarte grea, ce-i apăsa inima, o îngrijorare însufleţită".

La început, David Pop se bucură sincer de această revedere, îl îmbrăţişează, îl sărută şi îi ascultă vorba „ca o evanghelie", întrucât nu mai auzise de multă vreme un cuvânt românesc. Discuţia despre datorie are loc pe un ton revoltat din partea lui Candale, reţinut în privinţa lui Pop, chiar trădând „o frică ciudată". Pentru Candale, datoria supremă este faţă neamul din care face parte. El nu vede sensul unui război între oameni care nu-şi datorează nimic, conflict care a produs mari distrugeri şi a făcut nenumărate victime din toate popoarele, dar mai ales dintre români: „Tu habar n-ai ce s-au prăpădit din flăcăii noştri, cât sânge românesc s-a vărsat! Au rămas satele pustii. Şi toate degeaba! Înţelegi tu? Degeaba!...".

Deşi i se deschide o nouă perspectivă de înţelegere a evenimentelor, ascultând „cu ochii mari, uluiţi aproape", ca în faţa unei prăpăstii „în care va trebui să se rostogolească", David Pop încă se mai agaţă de un argument deja demonetizat, „ca de o funie salvatoare": „– Datoria, Alexe!". El vede datoria ca pe un lucru abstract, imanent, sub care crede că se ascunde starea de împlinire a fiinţei, fără a ţine seama de durerile mari ale neamului. Discuţia cu Alexe Candale îi deschide însă o intensă criză morală, pe care nu o poate depăşi, totuşi, până la sfârşitul nuvelei. (*H.S.*)

Manualul ROSETTI

Iţic Ştrul, dezertor

„Iţic Ştrul, dezertor" este istoria vieţii unui evreu din armata română în timpul primului război mondial, om prins în tăvălugul sentimentelor antisemite, supus *avant la lettre* unui proces ad-hoc de către unul dintre comandanţii săi şi trimis la moarte, către linia frontului, cu căprarul Ghioagă, pentru a i se înscena o dezertare. Situaţia lui insolită pune în evidenţă un aspect de cruzime inutilă şi nemotivată, care proiectează personajele într-un univers absurd, ca în romanele lui Franz Kafka. Pe această linie, Iţic Ştrul se poate compara cu personajul K. din **„Procesul"** sau cu altele din **„America"** şi **„Castelul"**, care nu pot scăpa de fatalitatea sorţii.

Chiar din incipitul nuvelei, gesturile lui Iţic sunt ale unei fiinţe inocente, tăcerea sa şi gesturile automate fiind ale victimei care nu poate evita soarta potrivnică, a mielului dus la tăiere:

„– Hai Iţic!
– Hai, don căprar!
Porniră. Căprarul înainte, Iţic după el, prin şanţul de apărare părăsit, în care zăpada se troienise peste bulgării de pământ răscolit de obuze.“.

Tăcerea celor două personaje este emblematică, e liniştea dinaintea sfârşitului: „Mergeau cu băgare de seamă, călcând numai în urmele îngheţate şi adânci ale vreunei patrule de ieri, cu capetele şi spatele plecate, ca să nu-i descopere ochii duşmanului care pândeau din stânga, sau gloanţele ce pocneau în răstimpuri rare ca nişte ţipete ascuţite, cutremurând durerile înălţate şi amorţite în văzduhul posomorât. Mergeau suflând din ce în ce mai greu, apoi asudând...“. Starea naturii exprimă un **conflict lăuntric**, mocnit, al personajelor care nu-şi dezvăluie decât cu mare greutate sentimentele. Teroarea este răspândită de şuierul gloanţelor şi de zvonurile nedesluşite ale morţii, prezentate în toate variantele sale. Imaginea unei lumi apăsătoare este demonstrată chiar de mersul greoi al personajelor, de furişarea celor doi pe pământul dintre liniile frontului, cu teama sfârşitului apropiat, căci istoria eternă a războaielor înseamnă în primul rând moarte, mai puţin supravieţuire.

Natura, chiar în tumultul războiului, este curată: „Urmele lor se iveau ca nişte pete negre, mereu mai mici, pe spinarea dealului acoperită cu un cearşaf alb nesfârşit. Parapetul şanţului şerpuia ca o boţitură cenuşie, frântă pe-alocuri, pierzându-se în zare. Zăpada sfărâmicioasă stăpânea tot cuprinsul, atât de albă că, privind-o mai mult, ustura ochii.“. Senzaţia de tristeţe fără margini a unei lumi lipsite de speranţe este dată de cerul mohorât, zugrăvit ca într-un tablou expresionist al sfârşitului lumii: „În văzduh rătăcea o tristeţe grea care pătrundea în suflete mai adânc decât frigul atotstăpânitor. Câţiva copaci răzleţi, negri, cu crengile despuiate, asemenea unor oameni bolnavi cerând iertare, vegheau încremeniţi sub povara singurătăţii...“.

Dorinţa soldatului este, în această lume încremenită, de a avea puţin soare, chiar dacă şi razele acestuia sunt urâte, galbene, simbolizând tot maladivitatea: „– De mult n-am mai văzut soarele, rosti Iţic deodată, plictisit de tăcerea care începea să-l înăbuşe.“. Asprimea peisajului este dată şi de frecvenţa înaltă a sunetelor: „Deşi vorbi aproape în şoaptă, glasul lui răsună aspru şi poruncitor, zdruncinând liniştea pădurii ca o bătaie grea de aripă. Un brad bătrân tresări spăimântat şi-şi scutură crengile; zăpada se cernu fără zgomot pe învelişul alb...“.

În peisajul crepuscular al războiului, vorbele au altă rezonanţă decât într-un spaţiu obişnuit; sosirea nopţii aduce prevestiri sumbre:

„– [...] O fi târziu, don' căprar? Să nu ne-apuce noaptea prin pustiurile astea...
– Noaptea? murmură căprarul cu capul coborât în pământ, încât părea a vorbi dintr-o peşteră. Numai Dumnezeu ştie câte se pot întâmpla până la noapte.“.

Noaptea, peisajul întunecat şi cuvintele aluzive ale căprarului Ghioagă determină în mintea lui Iţic o reacţie de panică. Relaţia dintre cei doi se construieşte dificil, pentru că Ghioagă este silit să devină călău, în timp ce Iţic este sortit să fie victimă:

„Ghioagă îl privi lung. Din ochi parcă-i picura o milă, cu atât mai vădită, cu cât se silea s-o ascundă. Într-un târziu, rosti încet:
– Las', c-ai să vezi... Lasă, nu te pripi, că...“.

Vocea tăcută a căprarului este prevestitoare de rău, iar tensiunea lui Iţic, redată prin fină analiză psihologică, este enormă: „În clipa aceea Iţic simţea cum îi curgeau sudorile pe obraji, prin barba soioasă, pe piept, pe tot corpul, nişte sudori fierbinţi care însă totuşi nu-l mai puteau apăra de frigul îngrozitor ce începu să i se strecoare deodată prin toţi porii, repezindu-se să-i îngheţe inima. Şi parcă frigul pornea din ochii căprarului...“. Gura căprarului dobândeşte semnificaţii sumbre, e „ca o gură de puşcă încărcată, din care pândeşte moartea.“.

Furia neputincioasă ce îl cuprinde pe Iţic provine din tensiunea zăgăzuită de tăcerea căprarului, care nu îi spune unde îl duce; revolta este o formă de apărare extremă: „Dar furia îi

răscolise sângele, ca întotdeauna în vârtejul primejdiilor mari. Nu mai simțea decât o pornire oarbă de-a se apăra din toate puterile și de-a abate astfel amenințarea înainte să-l fi atins." Un moment, căprarul este ispitit să îndeplinească ceea ce i se hărăzise în singurătate, anume să execute ordinul de ucidere a soldatului vinovat pentru singura vină de a fi evreu. Tensiunea extraordinară a personajului se traduce prin replica: „– Ai ordin să mă omori, don' căprar? [...] – De ce umbli să mă omori, Ionică?", personajul parcă înțelegând drama din mintea șefului direct, printr-o stranie legătură empatică. Singurul răspuns pe care îl poate da potențialul călău este: „– Ia taci!...", nici el nereușind să găsească o ieșire omenească din acest teribil impas.

Gesturile ce consfințesc moartea victimei se vor grave: căprarul ajunge în pădurice pentru a-și curăța arma de omăt, gata să spună că misiunea lui s-a încheiat. Dincolo de tăcerea aceasta se întinde nesfârșitul, asa-numitul **ținut al nimănui**: „Coasta lină și netedă se întindea ca o coală de hârtie, dar se topea în ceața înserării.". Căprarul îi indica, folosind o voce domoală că de acum decizia îi aparține lui Ițic: „– Ei, măi frate Ițic, până aici te-am adus eu... De-aici încolo poți să te duci și singur [...] Altminteri...". Dezertarea lui Ițic este impusă, în ciuda revoltei acestuia: „Mă mir că nu ți-i rușine, Ionică! [...] Adică ce ți-am greșit eu ție de umbli să mă dai dezertor? Nu ți-ar fi milă să-mi lași familia pe drumuri și să mă faci și pe mine să nu mă mai pot întoarce acasă niciodată?". Ura nu vine însă din partea căprarului, un om simplu, ci din partea noului comandant al companiei, după cum mărturisește Ghioagă: „– Ordin! Auzi? Ordin de la don' locotenent... Uite-acu' tu nici nu mai ești în compania noastră. Raportul a plecat de azi dimineață: Ițic Ștrul, dezertor...".

Glasul lui Ițic este fără importanță, din moment ce altcineva i-a sortit să moară în felul acesta: „– Nu vreau. Nu vreau...". Căprarul Ghioagă se află el însuși într-o situație fără ieșire: „– Ba să vrei, mă frate Ițic, îi zise căprarul aproape în șoaptă. Trebuie să vrei, că altfel nu se poate [...] Mie don' locotenent mi-a ordonat [...] Să te omor! făcu stins căprarul. Și să te îngrop, să nu ți se mai afle nici o urmă... Acu vezi bine, măi Ițic, vezi bine că nu te mai poți întoarce înapoi...Vai de sufletele noastre!".

Căprarul îl sfătuiește cum să scape, adică să se predea la nemți, pentru că aceștia sunt mai miloși decât locotenentul român. Întoarcerea nu mai este posibilă, pentru că Ștrul fusese condamnat înainte ca orice act de revoltă sau dezertare să se fi concretizat. Durerea lui Ițic este enormă:

„Glasul îi era scăldat într-o durere atât de mare, că Ghioagă, spre a-și ascunde mila, se răsti deodată la dânsul:

– Să nu mă amărăști, omule, că pe urmă-i mai rău! [...]

– Să nu te puie ceasul rău să te întorci înapoi, Ițic, că mă bagi și pe mine-n năpastă, iar tu tot nu scapi... Noapte bună!...".

Singura soluție pe care o va găsi Ițic pentru a scăpa din două situații ireconciliabile este de a se spânzura. Destinul său exprimă, în modul cel mai grăitor, neputința omului în fața destinului, a morții, incapacitatea sa funciară de a se apăra într-un mod ferm, tocmai din cauza acestui sentiment de blândețe extraordinară a ființei umane. (***H.S.***)

Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual

Ex. 7, 8/ p. 157. Exprimați în cuvinte proprii relația dintre personaje în viața civilă. Demonstrați că războiul schimbă aceste relații.

Caporalul Ghioagă și Ițic Ștrul sunt prieteni în viața de toate zilele, dar războiul schimbă aceste relații. De obicei, războiul ar trebui să pună în evidență calități superioare ale oamenilor angajați într-un conflict atât de mare ca războiul modern: spiritul de sacrificiu, vitejia, solidaritatea. Din nefericire, aici nu se întâmplă așa: asupra lui Ițic se abate furia devastatoare a locotenentului, a comandantului, personaj absent în nuvelă. Caporalul Ghioagă este pus în fața unei situații dilematice:

fie să-l omoare pe Ițic, pentru că acesta fusese declarat dezertor, fie să-l apere, devenind el însuşi dezertor. Soluția pe care o alege este intermediară: îl lasă pe Ițic să se predea la duşman, pentru că aceştia ar trata mai omenos prizonierii de război. Ițic, un personaj slab, fără putere de supraviețuire în mediul arid şi năprasnic al câmpului de luptă, umilit, devenit pe neaşteptate ființă a nimănui, alege moartea, împlinind ceea ce s-a voit de la început.

Ex. 10/ p. 158. Alcătuiți, din perspectiva lui Ițic Ştrul, portretul moral al personajului absent (locotenentul cel nou).

Portretul noului locotenent este realizat în mod indirect. Persoană vindicativă, mânată de prejudecăți rasiale, el încearcă să-şi extermine adversarii tocmai din această pricină. Ițic Ştrul este declarat, cel mai simplu, „dezertor". Din caracterizarea indirectă, rezultă că locotenentul nu are remuşcări pentru această faptă abominabilă, fiind lipsit de orice semne de conştiință morală: el chiar îi ordonă lui Ghioagă să-l omoare pe Ițic. Locotenentul face parte din specia personajelor abisale, mânate de cele mai rele intenții. Din aceeaşi categorie fac parte şi instigatorii la război, creatorii coşmarelor existențiale, dictatorii sau cârmuitorii nedrepți, tiranii. Fapta locotenentului nu este justificată în nici un fel, înscriindu-se într-o constantă a lumii barbare a războiului.

Ex. 7/ p. 158. Argumentați că în această nuvelă se confruntă solidaritatea umană cu naționalismul şi antisemitismul.

Ițic Ştrul este o victimă a antisemitismului exacerbat, fiind vânat tocmai pentru că este evreu. În plan moral, Ițic Ştrul este salvat de simțul de solidaritate umană al căprarului Ghioagă. Naționalismul extremist se deosebeşte de naționalism, concepție potrivit căreia trebuie păstrate valorile şi tradițiile naționale în contextul modernității. Naționalismul locotenentului este unul sangvinar, tradus prin lipsă de omenie şi prin crimă. Poporul român nu este caracterizat de aceste tendințe extreme, el apărând neamurile oprimate chiar în cele mai grele situații. De aceea, gestul căprarului Ghioagă este unul normal, rezultând tocmai din valorile perene ale istoriei naționale, printre care este inclusă şi omenia.

Ex. 8/ p. 180. Demonstrați că, în interiorul aceleiaşi armate, există, în afară de confruntările militare, şi un război al mentalităților.

Din păcate, în orice armată se strâng persoane cu standarde morale diferite, câteodată situate la antipozi, unele dintre ele făcând parte din categoria profitorilor, a revanşarzilor sau a oamenilor cu viziuni limitate, rasiale sau extremiste. Nici în privința tacticii sau a strategiei militare nu există o delimitare precisă: unii comandanți iau decizii proaste, iraționale, trimițând la moarte sigură grupe întregi de oameni, deşi ar fi existat şi o altă strategie sau tactică de luptă. În mod implicit, într-o armată neselecționată în mod exigent vor exista divergențe, traduse printr-un război al mentalităților. Unii comandanți nu au îndrăzneala actelor decisive: Yamamoto, amiralul japonez faimos din al doilea război mondial, era lipsit de îndrăzneală, opusul său fiind generalul american Patton, care cerea patruzeci de divizii pentru a ajunge direct la Berlin. În nuvelă, lipsa de unitate a armatei se traduce prin existența unor personaje malefice, cum este şi locotenentul, stăpânit de josnicie, de ură, neomenie şi intoleranță.

Ex. 10/ p. 180. Liviu Rebreanu s-a format ca personalitate într-un imperiu multinațional, în care armata devenise o instituție fundamentală. El însuşi a fost ofițer al armatei austro-ungare şi a avut prilejul să observe din interior contradicțiile unei instituții în care presiunea exercitată de cultul onoarei militare se confrunta cu tendințele epocii: naționalismul şi antisemitismul.

Dezbateți dacă nuvela **„Ițic Ştrul, dezertor"** conține intenția unei demitizări a armatei ca instituție, luând ca repere: felul în care fiecare personaj înțelege datoria militară; dubla condiție a combatantului într-un război: soldat şi om; situațiile dilematice în care sunt puşi combatanții.

Armata, ca instituţie, nu poate fi demitizată; singurul reproş ce i se poate aduce unui combatant este acela că, din păcate, el nu se mai trezeşte de pe câmpul de luptă, după moarte, nerecuperând condiţia arhetipală a omului. Din această perspectivă, războiul poate fi demitizat, el conţinând mai mult elemente ale unei condiţii umane umile. Această infiltrare, prezentată în nuvelă, a unor personaje malefice în rândurile armatei este explicabilă prin faptul că războiul este un eveniment de masă, nu unul purtat de elite. Într-o perioadă în care era nevoie de mulţi soldaţi, astfel de acte reprobabile se întâmplau în mod frecvent. De altfel, tehnologia militară a vremii nu permitea formarea unor grupe de elită, cu soldaţi bine selecţionaţi, adică trupe capabile să poarte războiul folosind mijloace de luptă avansate, fără cele mai mici pierderi. Unii dintre comandanţi, chiar cu rang mic în ierarhia armatei, se comportă, din această cauză, într-un mod inuman, urmându-şi impulsurile şi sentimentele, derivate din antisemitism, atitudine socială şi politică la modă atunci. Ei nu reprezintă şi a doua valenţă a combatantului, definită prin umanism, omenie şi toleranţă. (*H.S.*)

ADDENDA

Valeria Dumitrescu, 1974

„În aceste condiţii, războiul nu se mai poartă împotriva unui inamic precis; este mai degrabă mocirla unui **bellum omnium contra omnes**."

Liviu Maliţa, 2000

„Imaginea tradiţională, clasicizată şi, fără îndoială, autentică a lui R.(ebreanu) este cea a unui truditor şi artizan. Om tenace şi plural, R.(ebreanu) este format în şcolile militare maghiare – o chintesenţă a spiritului prusac. Componenta germanică a personalităţii sale l-a obişnuit cu o disciplină a muncii, pe care s-a învăţat să o organizeze metodic, gospodăreşte. **Caietele** de creaţie, datând din perioada 1907-1921, constituie un depozit de lecturi care atestă nu doar familiarizarea autorului cu literatura clasică germană, rusă şi maghiară, dar, mai ales, efortul urieşesc de apropriere a limbii şi literaturii române, în care R(ebreanu) este un autodidact. Transcrierile masive din Creangă şi Sadoveanu, aleşi iniţial drept prezumtive modele, au, în cazul său, după cum observă E. Lovinescu, o funcţie creatoare, chiar dacă apelul la modele literare consacrate se va dovedi o cale înfundată, conducând la convenţionalism şi artificialitate, autenticitatea fiind atinsă de R(ebreanu) doar atunci când inconştientul propriu este lăsat să se exprime liber."

Manualul ROSETTI

ION LUCA CARAGIALE

Telegrame

Cele dintâi schiţe ale lui Caragiale apar în 1878, („**Smotocea şi Cotocea**", „**Leonică Ciupicescu**", în „**Claponul**", ilustrând avant la lettre „omul fără însuşiri", specific literaturii secolului următor: „Nu era nici bun, nici rău, nici moale, nici iute, nici deştept, nici prost. Cu un cuvânt, o fiinţă nici prea-prea, nici foarte-foarte"), ultimele în 1909. Perioada cea mai fecundă se concentrează în jurul anului 1900, prin colaborarea la ziarul „**Universul**" şi prin apariţia volumului de „**Momente**" (1901), ceea ce face pe un contemporan, George Ranetti, să exclame: „Nu «**Momente**», maestre, ci monumente!". Titlul „**Momente**" derivă din chiar definiţia schiţei, care este o **operă epică în proză cu acţiune restrânsă, cu puţine personaje, surprinse într-o singură împrejurare**, subliniind deci caracterul ei momentan.

Prin „**Momente şi schiţe**", dramaturgul îşi duce la perfecţiune marile disponibilităţi creatoare, folosite prin excelenţă în piesele de teatru: **caracterul scenic** al situaţiilor, **observaţia mediilor sociale, arta dialogului, umorul, comicul de situaţie, de moravuri şi de limbaj**. Garabet Ibrăileanu considera şi el volumul din 1901 drept „admirabil", dând o apreciere exactă a incitantei tematici a schiţelor. Acestea investighează diverse medii sociale, familie, şcoală, presă, justiţie, viaţă mondenă, cu personaje din lumea bună sau pretins bună a târgului, dar care

au, ca trăsătură dominantă, „ridicolul ce rezultă din neasimilarea civilizației, din contrastul dintre pretenție și realitate". Tematica schițelor reconstituie întregul tablou social al epocii: a) **școala și educația**: **„Vizită..."**, **D-l Goe..."**, **„Bacalaureat"**, **„Lanțul slăbiciunilor"**, **„Un pedagog de școală nouă"**; b) **medii și moravuri** (viața socială): **„High-life"**, **„Five o' clock"**, **„Tren de plăcere"** (mișcarea în cerc, deambulația fără rost), **„Telegrame"**; c) **deschiderea spre absurd** (prefigurându-l pe Eugen Ionescu): **„Căldură mare"**, **„Grand Hotel «Victoria Română»"** („simt enorm și văd monstruos").

Autorul comediilor **„O scrisoare pierdută"**, **„O noapte furtunoasă"**, **„Conu Leonida față cu reacțiunea"**, **„D-ale carnavalului"**, al nuvelelor fantastice și psihologice **„La hanul lui Mânjoală"**, **„O făclie de Paște"**, **„În vreme de război"**, este descriptorul cel mai fidel al unei epoci istorice cufundate în provincialism, populate cu personaje ca Mitică, Tache, Mache, Lache, care nu părăsesc niciodată urbea, devenind ele înseși componente ale unui peisaj încremenit, în care numai mici evenimente sau luptele politice mai scot acest mediu vetust dintr-o toropeală istorică.

Aici, luptele politice se duc la cafenea sau coboară de multe ori în stradă, dobândind o brutalitate comică, după cum mărturisesc și aceste simptomatice **„Telegrame"**, care tulbură, pentru moment, viața cotidiană a unui orășel de provincie:

„București

Onor. prim-ministru

Directoru prefecturi locale Raul Grigorașcu insultat grav dumnezeu mami și palme cafinè central. Amenințat moarte. Viața onorul nesigure. Rugăm anchetaț urgent faptu.

Costăchel Gudurău,
avocat, aleg. coleg. I, fost deputat."

Schița, adpotând stilul telegrafic al noului mijloc de comunicare al vremii, prezintă un conflict banal, amplificat însă enorm, cu implicarea guvernului și a monarhiei, din motive multiple: **lupta politică** între putere și opoziție, între reprezentantul guvernului, Raul Grigorașcu, directorul prefecturii locale, și familia Gudurăilor, Costăchel, avocat, fost deputat, Iordăchel, fratele său, mare proprietar, fost senator, și Albert, nepotul lui Costăchel, „unul din capii înverșunați" ai opoziției locale; **intrigile amoroase** și matrimoniale locale (Atenaisa Perjoiu, fostă soție a lui Albert, se căsătorește cu Raul Grigorescu); lupta pentru **obținerea de posturi și de funcții** în administrația locală (în final, Costăchel Gudurău este numit, „în urma bunelor recomandații din localitate", avocat al statului, după moartea subită a lui Antonache Pamfil, întâmplată tot la „cafiné central").

Schimbul de telegrame, într-o cadență accelerată pe măsura evoluției conflictului, relevă o situație beligerantă între cele două veșnice tabere politice din oricare localitate mai răsărită a vremii:

„Repet reclam telegrama No... Petiționat parchetului. Procoror lipsește oraș mănăstire maici chef. Substitut refudat pără vini procoror. Tremur viața me, nu mai putem merge cafinè. Facem responsabil guvern.".

Numele Gudurău, la fel ca toate celelalte din schițele și din piesele lui Caragiale, are semnificații caracteriale. Dacă Pristanda era numele unui dans, subliniind caracterul maleabil al personajului, care se întoarce în toate direcțiile în care bate vântul, Trahanache e un nume de cocă moale, Cațavencu, numele unei păsări care țipă tot timpul, Gudurău sugerează lingușeala, având același caracter servil ca Pristanda, Farfuridi sau Brânzovenescu din **„O scrisoare pierdută"**.

La un asemenea eveniment epocal, în care Costăchel Gudurău este „insultat grav dumnezeu mami", primește palme și este împiedicat să mai frecventeze „cafinè central",

ministrul Justiției trimite, în replică, o telegramă prin care cere să se ancheteze „urgent" cazul. Desfășurarea evenimentelor este reflectată și în presa centrală, un corespondent local informând, dintr-un punct de vedere partizan, ziarul „Aurora Română": „Az pitrecut scenă nostimă piața noastră. Madam Atenaisa P. al cărui nume trecem sub tăcere, care părăsit soțul cetățean onorabil, pentru romanse cu individ infam localitate, întâlnind nefericitul soț, capatat bună lecție moralitate în public, care aprobat. Această fimee fără inimă neroșind amenințat cu sbiri puteri, deoarece complicele directoru prefecturi.".

Schița excelează prin comicul de situație, utilizat cu mare artă de Caragiale, dincolo de care se bănuiește un suculent comic de limbaj, amplificat de noul stil telegrafic: „A doua oară atacat palme picioare piața endependenți acelaș bandit director scandalos însoțit sbiri. Situația devenit insuportabilă. Oraș stare asediu. Panica domnește cetățeni.".

În teribilul incident se implică și Iordăchel Gudurău, mare proprietar, fost senator, care, cu privire la această „bandă infamă talhari ziua meaza mare", se adresează însuși regelui, protestând, în termeni bombastici, împotriva „bandiți regimului acest secol lumină". S-ar înțelege, din aceste schimburi de mesaje tot mai alarmante, că orășelul aparent liniștit se transformă într-un spațiu infernal, bântuit de bande de agresori, conduse de personaje din înalta ierarhie politică: „Bandiți regimului acest secol lumină batgiucurind constituția ce ați giurat voit ucidi di două ori cafinè central și piața endependenți frate-meu a fost reprezentant națiuni. Victima frică merge telegraf sigur al treilea atentat bandiți. Implorăm garanția vieți onorului contrar siliți face justiție singur. Trăiască Dinastia.".

La tăcerea suspectă a organelor locale, care nu anchetează scandalul (de pildă, „procoror lipsește oraș mănăstire maici chef "), telegramele de la centru devin din ce în ce mai amenințătoare, cei ce nu se implică în rezolvarea cazului urmând să fie destituiți. În aceste condiții, raportul din partea procurorului vine prompt („Cercetat imediat cazul și cu respect raportez urgent."): Costăchel Gudurău, în opoziție acum, critică guvernul în gura mare și, din această cauză, se ia la bătaie cu domnul „Grégoraschco", ultimul aplicându-i turbulentului câteva palme și lovituri de baston. Cauza certei dintre familia Gudurău și ceilalți este o femeie, care-l părăsise pe Albert Gudurău, unul dintre nepoții lui Costăchel Gudurău, pentru Raul Grigorescu, directorul prefecturii. Femeia e agresată în piață de cei trei Gudurăi și pleacă repede cu o birjă, în timp ce Costăchel Gudurău este insultat și pălmuit din nou de director, sosit în mare grabă la locul incidentului. Ministrul de Interne recomandă aplanarea conflictului, în timp ce Raul Grigorescu depune la minister o cerere de retragere din funcție, anulată prin telegrama generalului Grégoraschco, în care cere ca demisia lui „cousin Raoul" să nu fie acceptată: „N'acceptez point démission cousin Raoul. Pauvre jeune homme, embêté par cochons opposition, veut faire coup de tête. Ne point se fier aux criailleries de ces canailles. Si Raoul se retire, ce crétin de préfet capable de tout compromettre. Pourrais plus garantir situation locale. Se duce dracului giudețul. Général Grégoraschco.". Între timp, Gudurăii îl atacă pe Raul Grigorescu și lupta se dezlănțuie ca într-un *saloon*: directorul prefecturii se apără cu bastonul, lovindu-l în cap pe Iordăchel Gudurău, în timp ce Costăchel trage cu revolverul în aer, spărgând lampa electrică din centrul grădinii și fiind arestat de procuror.

Seria telegramelor continuă până la cel mai înalt personaj din stat, regele, anunțând noi evenimente, în termeni ce transcriu punctul culminant al conflictului: „Fratemeu Costăchel omorât torturi secret beciurile poliției locale. Familia orfană cerem liberarea cadavrului reclamând satisfacție la picioarele tronului. Trăiască Dinastia. Iordăchel Gudurău, mari ecțetera, ecț.". La telegrama ministrului Justiției, Costăchel Gudurău, declarat deja mort, va fi eliberat, pentru face pace cu directorul Raul.

Întregul conflict se încheie într-o manieră tipic caragialiană, în care toți se împacă și își redistribuie onoruri și afaceri locale: „Pupat toți piața endependenți. Mâne seară logodna Raul madam Atenaisa Perjoiu. Dânsa renunțat orce pretenție revandicare parafernă de la Albert

Gudurău, dând înscris primit toată suma.". Scrisoarea este semnată de vechiul procuror al tribunalului X, care, în virtutea funcției de magistrat deținută timp de „douăzeci și trii di ani", cere postul avocatului Pamfil, care murise subit. Postul de avocat public va fi acordat însă lui Costăchel Gudurău, propus primului-ministru chiar de Raul Grégoraschco, care chiar garantează pentru el. Ultima telegramă îi este adresată lui Costăchel Gudurău de către Ministerul „Domenelor", prin care i se acordă funcția de avocat public, binemeritată în urma luptelor îndelungate duse pe stradă și, vorba lui Eminescu, „în ușa cafenelii". (*H.S.*)

Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual

Ex. 2/ p. 183. Stabiliți care sunt personajele care participă direct la evenimente. Grupați-le după relațiile dintre ele în două tabere.

Există două tabere, una a clanului Gudurău, aparținând partidului de opoziție, cealaltă formată din familia Grigorașcu, aflată la putere. Costăchel, Iordăchel și Albert Gudurău, primul fost deputat, al doilea fost senator, celălalt „unul din capii înverșunați opoziție locală", se află în tabăra nemulțumiților, cerând ministrului și „M. Sale regelui" să facă dreptate în cazul de insultă și agresiune fizică a lui Costăchel de către directorul prefecturii Raul Grigorescu. Banalul caz provincial dobândește o amploare națională, telegramele fiind trimise primului-ministru, ministrului de Interne și chiar regelui. Printre susținătorii lui Raul se află și generalul Grégoraschco, prieten cu ministrul de Interne. Familia Gudurău, chiar dacă e în opoziție, are putere financiară, lucru destul de important, în timp ce Raul Grigorescu reprezintă forța politică aflată la putere. Cele două forțe nu pot ființa una fără cealaltă: de aceea, în final, cele două tabere se vor împăca. Ministrul de Interne, primul-ministru și M. Sa regele sunt doar intermediari în această ridicolă dispută dintre cele două tabere.

Ex. 4/ p. 184. Cititorul este pus în contact direct cu un adevărat dosar de corespondență. Autorul a receptat acest dosar și îl transmite cititorului, fără să intervină în conținutul lui. Aplicați noțiunea de **mimesis** pentru a explica tehnica folosită de I. L. Caragiale.

Categoria de **mimesis** este un principiu estetic potrivit căruia opera de artă este o imitație a realității. **„Telegramele"** lui Caragiale sunt documente aparent reale care transcriu întâmplări de pe scena politică a unui oraș de provincie, o situație deci verosimilă, ușor identificabilă în lumea reală. Mai mult, protagoniștii sunt actanți care încearcă să imite, în jocul lor, luptele din agora de altădată, într-un timp corupt, în care imitația se pierde în derizoriul luptei politice, marcat de contrastul dintre caracterul oficial al telegramelor și banalitatea întâmplărilor prezentate: bătăi și insulte pe stradă sau la cafenea, relieve ale „luptelor electorale" pentru putere, aranjate de vreun Pristanda aflat în subteranele scenariului.

Ex. 7/ p. 184. Despre opera lui Caragiale se spune, în general, că este foarte actuală. Demonstrați această afirmație pornind de la textul citit. Puteți să vă referiți și la alte opere ale scriitorului.

Tema este, desigur, vastă, neputând fi cuprinsă în câteva rânduri, fiind de altfel tratată în eseurile despre Caragiale din această carte. Luptele politice se desfășoară acum, ca și atunci, în paginile ziarelor, prin misive, declarații, interviuri. Fiecare dintre politicieni își are propriile ziare în care își susține cauza. Nu lipsesc nici scandalurile de tot felul, evenimentele comice sau mai violente, cu ocazia diferitelor evenimente electorale. De aceea, Caragiale a identificat, în operele sale literare, o constantă a tuturor erelor politicianiste. Omul politic se manifestă mai puțin prin fapte decât prin vorbe, excelând în planul discursului, al persuasiunii în fața publicului, punctate uneori cu gesturi sau acțiuni șocante, de spectacol politic. Același rol îl aveau și telegramele din urmă cu mai bine de un secol. (*H.S.*)

JORGE LUIS BORGES

Legendă

„**Legendă**" valorifică un paradox al trecerii timpului, care anulează uneori, din perspectiva destinului uman, semnificaţia şi importanţa evenimentelor. Lumea, odată cu trecerea mileniilor, se cufundă tot mai mult în negura uitării, care şterge evenimente chiar importante, esenţiale, devenite derizorii după revărsarea uriaşei avalanşe temporale. Textul lui Borges are sens de parabolă, imaginând o reîntâlnire, sub semnul firescului, a personajelor biblice Cain şi Abel, după momentul fratricidului. Convorbirea pare ticluită chiar de Dumnezeu, într-un iluzoriu „tărâm al împăcării".

Destinele umane se proiectează în spaţiul emblematic al deşertului, la începuturi de lume: „Mergeau amândoi prin deşert şi se recunoscură de departe, căci amândoi erau foarte înalţi. Fraţii se aşezară pe pământ, făcură focul şi mâncară. Tăceau, aşa cum fac oamenii osteniţi când se pogoară înserarea. Pe cer se arăta câte o stea, ce nu-şi primise, încă, nume.". Fiecare detaliu de spaţiu şi de timp e, aici, un semn al creaţiei, fiecare gest are caracterul sacru al primordialului. Lumea are, în maxima concentrare a textului, dimensiuni simple, esenţiale, pământ şi cer, focul terestru şi cel din stele, zi şi noapte, dimineaţă şi înserare. „Intriga" este simbolică, produsă de revederea „semnului pietrei" ce a dus la uciderea fratelui: „La lumina flăcărilor, Cain văzu pe fruntea lui Abel semnul pietrei, scăpă din mână bucata de pâine pe care tocmai o ducea la gură şi îl rugă să-i ierte fărădelegea.".

Răspunsul lui Abel, în acest tărâm ieşit din liniile timpului, copleşit de povara trecerii mileniilor, exprimă lipsa de sens a gestului ucigaş, care a stabilit numai ordinea intrării în moarte a celor doi, nu şi o eventuală evitare a ei: „– Dar oare tu m-ai omorât, sau eu te-am omorât pe tine? Nu mai ţin bine minte; vezi, stăm alături ca odinioară.".

Fiecare dintre aceste personaje primordiale rosteşte câte o sentinţă ce exprimă sensul absurd al jocului de-a viaţa şi de-a moartea, anulat de uitare, de negura veacurilor. „A uita înseamnă a ierta", spune Cain, singura cale pentru intrarea în eternitate, confirmată şi de Abel: „Câtă vreme durează remuşcarea, durează şi vinovăţia.". (***H.S.***)

ADDENDA

Andrei Ionescu, 1988

„Metafora e mai mult ori mai puţin următoarea: Universul este o mare Carte; toate fenomenele materiale şi mentale ale acestei cărţi au semnificaţie. Lumea e un imens alfabet. Realitatea fizică, faptele istoriei, toate lucrurile pe care le-au creat oamenii sunt, ca să spunem aşa, silabe ale unui mesaj perpetuu. Simţim chemarea unei reţele nelimitate de semnificaţii, şi fiecare fir al acestei reţele conţine pulsaţia fiinţei şi e legat de ceea ce Borges, într-o enigmatică ficţiune, numeşte Aleph. Este vorba despre spaţiul care cuprinde toate spaţiile, despre sfera cabalistică al cărei centru e în toate părţile şi a cărei circumferinţă nu se află nicăieri, este vorba despre roata din viziunea lui Ezechiel, dar şi despre păsărica tăcută din misticismul sufist, care, într-un anumit fel, cuprinde toate păsările.

Din punctul de vedere al scriitorului, «universul, pe care alţii îl numesc Bibliotecă», are câteva trăsături esenţiale. Cuprinde toate cărţile, nu numai pe cele care au fost scrise, ci şi toate paginile şi toate tomurile care vor fi scrise în viitor şi, ceea ce e şi mai important, toate cele care ar putea să fie scrise. Biblioteca mai cuprinde toate limbile existente, precum şi limbile care au dispărut şi cele care vor veni. Evident, Borges e fascinat de ideea, atât de importantă în speculaţiile lingvistice ale Cabalei şi ale lui Jacob Boehme, după care o limbă iniţială secretă, o *ur-sprache* dinainte de Turnul Babel, se află la temelia mulţimii de limbi omeneşti."

CONSTANTIN NOICA

Răspuns unui prieten îndepărtat

CONSTANTIN NOICA (1909-1987). Unul dintre cei mai originali filozofi români din a doua jumătate a secolului XX. Opera sa filozofică este bogată, profundă, de o certă originalitate: **„Mathesis sau bucuriile simple“** (1934), **„Concepte deschise în istoria filosofiei la Descartes, Leibniz și Kant“** (1936), **„Viața și filosofia lui Descartes“** (1937), **„De caelo“** (1938), **„Schiță pentru ideea lui cum e cu putință ceva nou“** (1940), **„Două introduceri și o trecere prin idealism“** (1943), **„Jurnal filosofic“** (1944), **„Fenomenologia spiritului de Hegel istorisită de...“** (1962), **„Douăzeci și șapte trepte ale realului“** (1968), **„Lysis/ Eseu despre înțelesul grec al dragostei de oameni și lucruri“** (1969), **„Rostirea filosofică românească“** (1970), **„Creație și frumos în rostirea românească“** (1973), **„Eminescu sau gânduri despre omul deplin al culturii românești“** (1975), **„Despărțirea de Goethe“** (1976), **„Sentimentul românesc al ființei“** (1978), **„Povestiri despre om. După o carte a lui Hegel“** (1980), **„Devenirea întru ființă“** (1981), **„Trei introduceri la devenirea întru ființă“** (1984), **„Cuvânt împreună despre rostirea românească“** (1987), **„Pagini despre sufletul românesc“** (1991), **„Eseuri de duminică“** (1992).

Noica este constructorul unei matrice a spiritualității românești, în același mod în care Blaga propunea un spațiu mioritic, analizând cuvintele limbii pentru a le descoperi noi valențe ale spațiului ontologic, în care definitorii sunt **dorul** și **sentimentul românesc al ființei**.

Sub titlul **„Răspuns unui prieten îndepărtat“** se așază o scrisoare din anul 1957 a lui Constantin Noica, adresată din România, aflată sub regim comunist, prietenului său Emil Cioran, stabilit la Paris. În condițiile vremii, de suspiciune și cenzură, scrisoarea a rămas neexpediată, dar a circulat în variante manuscrise pe la prietenii scriitorului. De aceea, i se poate acorda statutul de literatură de sertar, interzisă, încadrabilă în sfera mai largă a literaturii **samizdat**, formă sub care au circulat scrierile interzise de regimurile totalitare, pentru caracterul lor insidios la adresa potentaților sau a realităților vremii. Din această categorie fac parte **„Jurnalul de idei“** al lui Constantin Noica, romanele **„Adio, Europa!“**, **„Lupul și catedrala“**, **„Jurnalul unui jurnalist fără jurnal“**, de I. D. Sârbu, **„Luntrea lui Caron“**, de Lucian Blaga, **„Sertarul cu aplauze“**, de Ana Blandiana, operele literare ale lui Radu Gyr și Nichifor Crainic. Samizdatul este o modalitate de a multiplica literatura de sertar și de a o răspândi în rândul cititorilor, în mod ilegal, cu același regim al ideilor neaprobate oficial. **„Primul cerc“**, de Alexandr Soljenițîn, a circulat în acest mod în fosta URSS. Dintre scriitorii care au avut literatură de sertar în țara noastră, îi putem menționa pe Vasile Voiculescu, Emil Cioran, Constantin Noica. În urma proceselor din anii '50, pentru aceste pretinse culpe au fost condamnați la ani grei de închisoare Constantin Noica, N. Steinhardt, Dinu Pillat, Sergiu Al. George, Șerban Cioculescu, Al. Zub și numeroși alții.

Constantin Noica începe scrisoarea într-un registru stilistic afectiv, rememorând momentul plecării lui Cioran la Paris și temerile celui ce se pregătea să intre într-o nouă cultură: „Acum douăzeci de ani, când plecai spre Parisul în care nu sperai să zăbovești până la melancolie, îmi scriai: «Mă simt ca un primitiv ce nu mai poate trăi decât în seră»“. De la acest punct de plecare, filozoful trece în sferă eseistică, analizând conceptele de **primitivitate** ca stare inițială, de început, a lumii, și de **seră**, ca semn al transferului ființei umane de la independența biologică la aceea de ființă legată de mâini și de picioare cu cordonul ombilical al civilizației, dar și al fragilității lumii moderne, care își pierde originile și justificarea cauzală a fenomenelor. Treapta de moralist presupune o rafinare deosebită, ceea ce pentru un popor vechi poate părea impresionant: „Nouă, sciți cum suntem și mai departe, nu numai vestmântul prestigios al limbii

franceze [...] ne apare ca impresionant, dar şi rafinarea fiinţei tale adânci, până la a atinge acel stadiu al cărui secret numai Franţa îl deţine: treapta de moralist.". Noica afirmă că peste limba română, situată într-un coridor spaţial şi temporal neconvenabil, a trecut fiorul morţii şi de aceea conchide: „Nous autres peuples nous savons maintenant que nous sommes mortels". Pericolul schimbării, al îngropării în uitare, nu este reprezentat de război, ci de trecerea într-un alt regim, care induce uitarea naţională: „Nu e defel ce-ţi închipui tu în primul moment, războiul, cu consecinţele lui. E cu totul altceva, mult peste istoria imediată, un risc pe care nu l-a mai întâlnit neamul nostru niciodată şi pe măsura căruia nu este: e trecerea aceasta grandioasă, care stă să se întâmple în lume, de la societăţi de tip agrar la o lume de alt tip.". Rămâne astfel în urmă tot ce înseamnă cultură de tip folcloric, singura „reuşită culturală", nutrită în satul „care, de la geţi încoace, e singurul lucru ce am ştiut să-l propunem lumii". În faţa unei dezvoltări fără precedent a omenirii, percepută de Noica într-un chip întrucâtva euforic („umanitatea, care până ieri se speria să ştie că ar putea trece de cinci sau şase miliarde, va ajunge lesne la câteva zeci; oraşele sau aşezările de tip orăşenesc se vor întinde oricât, lăsând natura să redevină natură, astfel că între un Paris imens şi un Rouen uriaş va fi probabil junglă"), Noica trage un semnal de alarmă, de sumbră premoniţie: „valorile româneşti de până acum vor pieri". Acesta este pericolul cel mai mare, Noica prevăzând că în vechiul continent, cu timpul, se vor vorbi numai opt-zece idiomuri, celelalte fiind uitate: „Limba olandeză va supravieţui poate, dar a noastră nu: pentru un singur poet mare, limbile nu supravieţuiesc.". Singura scăpare din această eshatologie culturală, un mic Armageddon al naţiunilor, este reforma radicală, apariţia „spiritului subiectiv", în care fiinţa umană fragilă trebuie să descrie chinul existenţei, într-o încercare disperată de a scăpa de el.

Cioran, omul care a îndrăgit sinuciderea şi moartea subtilă a culturilor, este chemat să înlăture agonia de a rămâne referent al limbii native: limba clasică, „sortită să supravieţuiască **în clase**", nu poate înlocui trăinicia unui mod de viaţă care are contingenţă cu astralul, cu nepieritorul, la fel cum divinităţile de altădată nu pot fi înlocuite de zeii facili ai civilizaţiei aşa-zis moderne, ce nu poate salva de moarte.

Pentru gloria sterilă nici chiar exilatul nu poate renunţa la valorile tradiţionale: „La o asemenea glorie între patru pereţi te invit să te întorci, atunci când te îndemn să-ţi regăseşti limba. Vino să încerci a grava inefabilul pe nisipul unei limbi care piere.".

Constantin Noica este însă convins că întoarcerea este imposibilă pentru cel plecat nu în lumea „de dincolo de zare", în Franţa, ci într-un teritoriu modern al spiritualităţii: „Dar nu vei veni. Franţa a turnat prea adânc în tine veninul lucidităţii şi al înţelepciunii". (***H.S.***)

Sugestii de răspunsuri la exerciţii din manual

Ex. 5/ p. 170. Dezbateţi opiniile şi previziunile lui Constantin Noica legate de viitorul civilizaţiei omeneşti.

Civilizaţiile înscriu, în evoluţia lor, o traiectorie unică, având un punct de început, de maximă dezvoltare, de inflexiune, şi o pantă descendentă inevitabilă. În istoria oricărei civilizaţii care nu se întemeiază pe principii veritabile de existenţă apare un moment în care aceasta devine „revolută", „retrogradă", şi aici nu ne referim numai la cultură, ci şi la aspectele vieţii cotidiene. În mod normal, societatea de astăzi nu apare decât primitivă din perspectiva civilizaţiilor viitorului îndepărtat, fiind examinată în acelaşi mod în care Mongrédien privea lumea Franţei din vremea lui Ludovic al XIV-lea. Singurul element care subzistă este cultura: tradiţiile culturale ale Dogonilor sau ale popoarelor amerindiene sunt cunoscute şi astăzi, fiind întemeiate pe evenimente gnoseologice fundamentale. La fel, cultura românească va subzista, pentru că include evenimente primordiale şi tradiţii perene. Acest filon atemporal al culturii româneşti va străbate veacurile, evitând patina

trecerii timpului. În schimb, civilizația materială se va perima, pentru că se bazează pe principii obișnuite, care nu ies cu nimic din comun, întâlnite acum, în epoca globalizării, la toate popoarele.

Ex. 2/ p. 170. Justificați încadrarea scrisorii lui C. Noica în „literatura de sertar" sau în „samizdat".

Scrisoarea adresată lui Emil Cioran de către Constantin Noica poate fi considerată ca aparținând ambelor tipuri de scrieri. Timpul în care a fost redactată este al „obsedantului deceniu", perioada în care caracterul național al culturii române era anihilat și erau impuse alte valori, false, bazate pe viziunea unei lumi utopice, comuniste. De aceea, această scrisoare nu va fi publicată în România comunistă, circulând numai sub formă de manuscris, în variante dactilografiate.

Ex. 5/ p. 170. Explicați care este mesajul scrisorii lui C. Noica și scopul rechemării lui E. Cioran în spațiul limbii române, alegând între: fascinația lui E. Cioran pentru lumile crepusculare; regăsirea prietenului înstrăinat; experiența dramatică a „pierderii" limbii materne; salvarea culturii române; împărtășirea unei experiențe comune.

Lumile crepusculare sunt o constantă tot mai frecvent confirmată a istoriei omenirii. Societatea umană este confruntată astăzi cu probleme majore, cărora nu le poate face față: suprapopularea, bolile, sfârșitul timpuriu, „boala de moarte", cum o numea Sören Kierkegaard, lipsa de resurse, determinată de consumarea rezervelor de combustibili fosili.

În domeniul cultural, fenomenul **intrării în vrie**, în acest haos general, se traduce prin impunerea principiului primar („cel mai puternic câștigă"), culturile fără o mare răspândire geografică neputând supraviețui. Într-un fel, Occidentul este o lume crepusculară, aflată în pragul unei crize majore: cu toată tehnologia deținută, el nu poate rezolva probleme uneori simple pentru fiecare locuitor al globului. Acest fapt ar culmina cu situarea rasei umane la cote insuficiente ale dezvoltării. Salvarea culturii române ar putea explica exilul voluntar al lui Cioran în spațiul abulic al unei astfel de societăți. Constantin Noica și Emil Cioran sunt niște supraviețuitori, unul menținând flacăra vie a culturii române în spațiul comunizat de noii cuceritori ideologici, veniți de aiurea, celălalt, în spațiul occidental al unei lumi rafinate cultural, dar nepercepând încă esențele majore ale existenței. (***H.S.***)

ADDENDA

Constantin Noica, 1987

„Logos și Eros sunt prea abstracte și indiferente unul față de altul. **Animus** și **anima** spun prea mult în uman și prea puțin despre lume. Un principiu masculin și cel feminin au, ca principii, ceva absolut și de dincolo de lume. În schimb, sinele și sinea se ivesc din nemijlocitul lumii și exprimă, în adânc, cununia omului cu lucrurile.

Cum a apărut perechea aceasta în limba română? Dar ea se alcătuiește încă, sub ochii noștri. Reflexiunea filosofică, de dată recentă aici la noi, este cea care pune înainte subiectul acesta, sinele, iar spiritul limbii îi întovărășește o făptură de mult zămislită în sânul ei, dar care aștepta să fie trezită la viață: sinea."

Ștefan Borbély, 2000

„Cealaltă sursă, din care N.(oica) își derivă gândurile, e Heidegger, cel cu poeticitatea locuirii, din considerațiile dedicate lui Hölderlin; sursa apare clar precizată în articolul intitulat **Gânduri despre esența poeziei**, publicat în numărul 1/1943 al **Convorbirilor literare** (reluat în volumul **Istoricitate și eternitate**, 1989) [...] Fiind legată de Ființă, rostul poeziei este să instituie, să afirme, fiindcă dimensiunea esențială a Ființei este aceea **de a fi**; or, se știe că poezia poate, în „nevinovăția" ei, să instituie și ceea ce «nu este», aducând astfel atingere ordinii înseși a Ființei. «...un asemenea exercițiu – scrie N.(oica) – nu se înfăptuiește fără o primejduire a ființei omenești.» Apoi (continuă seria considerațiilor preluate din Heidegger), poezia e timp (cuvânt înscris în mișcare) și eternitate totodată: ordine ideală, frumusețe necontingentă."

N. STEINHARDT

Jurnalul fericirii

N. STEINHARDT (1912-1989). Eseist și prozator. Personalitate emblematică pentru destinul intelectualității românești într-o istorie aspră și ostilă, devoratoare. E, după cum spune Eugen Simion, în **„Scriitori români de azi"**, „un moralist învățat, puțin cunoscut de marele public, pentru că scrie puțin și rar. Moraliștii din veacul nostru sunt, de regulă, foarte productivi, îndepărtându-se sistematic de imaginea tradițională a înțeleptului care gândește mult și vorbește puțin. Fecunditatea vine în contradicție cu neîncrederea în puterea literaturii (filosofiei) de a îndrepta răul și de a salva spiritul." Prima lucrare publicată, sub pseudonimul de Antisthius, este **„În genul... tinerilor"**, apărută în 1934. Un eseu ce demonstrează principiul **coincidentia oppositorum** este **„Întru lauda Virginiei Woolf și în apărarea lui John Galsworthy"**, în care reliefează realismul scriitoarei în contrast cu onirismul poetului. După modul în care se comportă personajele literaturii moderne, există, în acest eseu, **școala ceaiului**, căreia îi aparține Dickens, și **școala whiskyului**, în care pot fi încadrați Fielding și Defoe. Personajele care aparțin acestei prime școli sunt aristocrate, pe câtă vreme celelalte mănâncă **popular food** („mâncare populară") și beau băutură tare, aparținând mediului emblematic, neguros, al tavernelor, vechi încă de pe vremea celților, când se consuma hidromel. Scriitorul acceptă eroii lui Mateiu Caragiale, pe „craii de Curtea Veche", fără a neglija nici expresiile brăilene ale lui Fănuș Neagu, trecând de la Mircea Eliade până la Alexandru Brătescu-Voinești și Anatole France, conturând uneori dizertații despre O'Neill, Shaw, Rimbaud, Goethe, Proust, Tolstoi. Este arestat în 1959, făcând parte din „lotul Constantin Noica", și condamnat la treisprezece ani de închisoare. Din cărțile lui Steinhardt, se pot enumera **„Între viață și cărți"** (1976), **„Incertitudini literare"** (1980), **„Geo Bogza, un poet al Efectelor, Exaltării, Grandiosului, Solemnității, Exuberanței și Patetismului"** (1982), **„Critică la persoana întâi"** (1983), **„Escale în spațiu și în timp și spațiu"** (1987), **„Printre alții spre sine"** (1988). Lucrarea lui Zaharia Sângeorzan despre Steinhardt se numește **„Nicolae Steinhardt, monahul de la Rohia, răspunde la 365 de întrebări incomode adresate de Zaharia Sângeorzan"** (1992).

„Jurnalul fericirii", apărut postum, în anul 1991, relatează cei mai crunți ani petrecuți de autor în închisorile comuniste, după ce fusese arestat de „poliția politică" a timpului, Securitatea. „Polițiile politice" sunt servicii de spionaj intern, care se ocupă cu supravegherea cetățenilor, fiind folosite de regimurile totalitare pentru reprimarea oricăror tendințe de manifestare liberă și democratică. Este o activitate brutală, subterană, de multe ori diabolică, soldată în regimurile excesiv represive cu sute și mii de victime, chiar milioane de victime în cazul „gulagurilor" sovietice sau al lagărelor de exterminare naziste. Polițiile politice au existat din cele mai vechi timpuri: la perși se vorbea de „ochii și urechile împăratului", împărțiți prin nenumăratele satrapii, la chinezi, arta spionajului, militară, a fost pentru prima dată studiată, din punct de vedere științific, de Sun-Tze, care a fundamentat, în **„Arta războiului"**, câteva reguli esențiale, rămase și astăzi valabile. Pe vremea țarilor ruși exista poliția secretă OHRANA, care a fost transformată apoi, de regimurile bolșevic și comunist, în CEKA, NKVD și mai târziu în KGB și GRU, ultimul fiind organismul militar de spionaj al armatei. În Germania lui Hitler, Abwehrul, organismul de spionaj militar al amiralului Canaris se confrunta cu Gestapoul (**Geheime Staats-Polizei**, „Poliția secretă de stat") și RSHA (**Reichssicherheitshauptamt**, „Biroul central de siguranță a Reichului"), ultimele două fiind poliții politice ale SS-ului și ale celui de-al Treilea Reich, responsabile de nenumărate asasinate, arestări și deportări.

„Jurnalul fericirii" consemnează o experiență de viață, a omului oprimat de regimurile totalitare, care își asumă rolul de a decide în locul lui. N. Steinhardt a făcut închisoare politică în perioada 1959-1963, fapt care l-a determinat, după cum spunea Virgil Ierunca,

„dintr-un intelectual pur, mai degrabă agnostic şi preocupat de literaturile străine, să devină un autentic «homo religiosus»". Jurnalul se impune ca mijloc de înregistrare, chiar post factum, a evenimentelor unui timp de mari convulsii sociale şi politice: „Creion şi hârtie nici gând să fi avut la închisoare. Ar fi aşadar nesincer să încerc a susţine că «jurnalul» acesta a fost ţinut cronologic; e scris **après coup**, în temeiul unor amintiri proaspete şi vii. De vreme ce nu l-am putut insera în durată, cred că-mi este permis a-l prezenta pe sărite, aşa cum, de data aceasta în mod real, mi s-au perindat imaginile, aducerile aminte, cugetele în acel puhoi de impresii căruia ne place a-i da numele de conştiinţă.".

Intrarea în închisoare se face ca la armată; oamenii, cu valiza pregătită din timp, par disciplinaţi şi se duc în spaţiul de recluziune conştienţi că epoca are propriile sale reglementări, chiar dacă de lume absurdă, kafkiană: „Am cu mine valijoara, în buzunar câteva tablete de vitamină C şi de piramidon şi o carte groasă.". Securitatea are o strategie perfidă de a-l lua în primire pe noul sosit, pentru a-l determina mai repede la mărturisiri: „La securitate sunt deîndată primit foarte cu multă politeţe, poftit într-o cameră mare şi frumoasă, aşezat cu cinste pe un scaun în faţa unei măsuţe. La o masă lungă, de cealaltă parte a încăperii, se instalează o întreagă comisie de ofiţeri.". E chiar posibil fumatul unei ţigări: „**dar fireşte că aveţi voie, cât doriţi, sunteţi doar nu învinuit, ci martor**".

Interogatoriul este condus cu multă artă: „Interogatoriul durează până la ora trei precis. Oricum, constatarea că n-am fost chemat pentru arestare, că nu voi fi reţinut, mă linişteşte. Mă rătăcesc în formulări vagi, dar partenerii mei ştiu ce vor. Două lucruri nu-mi plac deloc: întrebarea «Ce legături infracţionale ai avut cu C. Noica?» şi zâmbetele şi şuşotelile care întâmpină vorbirea mea despre întâlnire la **gârlă**. [...] Vasăzică răspunsul meu era dinainte ştiut, **scontat**.". Reacţiile psihologice ale anchetatului au o mare forţă emoţională pentru anchetatori, pentru că, după cum declară singur, „stărui destul de hotărât în refuz şi dau o declaraţie care-i apreciată ca fiind cu totul nesatisfăcătoare şi nesinceră".

Comedia care urmează ocupă şi ea un punct cheie în desfăşurarea acţiunii: „se trag perdelele (de catifea de culoare închisă) spre a crea o atmosferă de panică. Pauze încordate. Comisia iese şi intră iar. Sunt şi **ieşiri false**, ca la teatru: comisia se opreşte în prag, dând să iasă, se răsgândeşte şi revine. Mi se promit câte-n soare şi-n lună, unele tare plăcute. Se prevestesc apoi gravele nenorociri şi funestele consecinţe ale fanatismului meu. Mi se dă sfatul să-mi bag bine minţile în cap. Mi-este pe larg invocată bătrâneţea tatii pe care nu-l pot doar lăsa vezi bine să moară ca – fireşte – un câine.".

Aparent, autorului jurnalului nu i se cere mare lucru, dar aflăm de aici întreaga strategie a Securităţii de a-şi recruta informatori: „De la fabrică voi putea lipsi oricând, lucrul acesta se va aranja cât ai clipi din ochi. Şi ce voi avea de făcut? Aproape nimic: o dată pe lună, ori şi mai rar, sau poate mai des – eventual, se va vedea – voi face câte o mică vizită, nu aici, a nu, o vizită foarte discretă, undeva, la o adresă, la mai multe, într-un bloc oarecare, într-un apartament foarte oarecare. [...] Şi apoi, ce naiba, zău aşa, nu se poate să nu înţeleg, oricât aş fi de reacţionar (– zâmbete –), partizan al hitleriştilor şi ucigaşilor de evrei tot nu pot fi.".

Decizia anchetatorilor de a da contur unui anume adevăr cu privire la conspiraţia „împotriva securităţii orânduirii de Stat" este luată într-o zi ca oricare alta, cu puţin înainte de Revelion: „**asta-i vremea care îndeamnă cel mai mult la băutură**". Reacţia anchetatului este însă paradoxală: el cere să corecteze notele date, ca „un belfer tipicar", într-o încăpăţânare de a rezista la îndemnul imperios de a comite rău semenilor: „Mă descopăr pentru prima oară încăpăţânat.".

Rezistenţa lui Steinhardt în această atmosferă de mister, caracteristică unei instituţii cu reguli necunoscute ca Securitatea, fusese exersată însă de autorul jurnalului încă de la o vârstă timpurie, fiindcă se născuse în Pantelimon, „comuna purtând nume de sfânt ori de tâlhar", mahala în care, la căderea serii, „nici un bucureştean nu cuteza să mai intre". Întregul lui

comportament de la anchetele prelungite şi nenumărate ale Securităţii ţine de această experienţă din copilărie. Cartierul în care crescuse autorul era diferit de toate celelalte, pentru că oamenilor le era frică să pătrundă în el. Acest loc fabulos este populat de „flăcăii geloşi şi mândri", de beţivi, de zăvozii „care lătrau în tăcerea nopţii ori se repezeau la trecători, drumuri desfundate, praf, noroi". Totuşi, în acest univers, nota de omenie predomină, pentru că – „până-n clipa morţii, se-nţelege – nu vei fi dat afară de la locul şi culcuşul tău". Locul magic, o uliţă a copilăriei, îl protejează pe autor de duhurile rele, de toate lucrurile negative. Mai erau clopotele de Paşti, care sunau într-un mod plăcut. De Crăciun, lucrurile se schimbă, pentru că există obiceiul cozonacilor, bradul şi micuţul Iisus Hristos, în timp ce de Paşti prohodul devine înfricoşător. Însă, chiar şi în această atmosferă apăsătoare, uneori terifiantă, scriitorul păstrează credinţa că lumea în străfundurile ei cele mai tainice nu-i totuşi ostilă şi rea. Steinhardt mărturiseşte, în acest carusel acceptat al martirajului, că, de fapt, credinţa aceasta rămâne esenţială în înfrângerea forţelor întunericului: „Rudolf Otto împarte: **mysterium fascinans, mysterium tremendum**.".

Uliţa copilăriei este situată între Capra şi Fundeni, lângă o fabrică de cherestea, ce exprimă puritatea pădurii primordiale. O mahala în **vremurile bune** arată tocmai în acest mod. Acolo se află şi arborele simbolic, salcâmul, pieritor în felul său. Această perioadă a copilăriei face parte din „veşnicia copilăriei" scriitorului, în timp ce **tremendum** vine mult mai târziu, odată cu intrarea în beciurile Securităţii.

Ideea centrală a jurnalului este că fericirea poate fi regăsită şi într-un tărâm recluzionar, infernal, cum este închisoarea. Prizonierul nu-şi pierde speranţa, pentru că spaţiul său nu este limitat, aşa cum s-ar crede, ci este mult mai liber decât marea lume închistată de afară, un prilej de a observa, în mod lucid, oamenii şi comportamentul lor, ca într-un straniu experiment de dincolo de realităţile fizice ale lumii. Aşa cum singur mărturiseşte, autorul dobândeşte un sentiment de „awareness", de conştiinţă lucidă: închisoarea nu mai este închisoare, ci un simplu spaţiu fizic închis într-un altul, de acelaşi tip, însă mult mai vast. Eliberarea interioară nu vine din explorarea spaţiului, ci din resursele interioare ale fiinţei care îl descoperă pe Dumnezeu. (***H.S.***)

Sugestii de răspunsuri la exerciţii din manual

Ex. 5/ p. 164. Precizaţi ce detalii din relatările faptelor petrecute la Securitate vi se par semnificative pentru caracterul opresiv al acestei instituţii.

Dintre toate sistemele de spionaj, nivelul cel mai de jos îl ocupă „poliţiile politice", cele create pentru a se ocupa de gândurile oamenilor şi a-i reprima dacă gândesc liber. Poliţiile politice, de tipul STASI, Securitate, FBI în perioada macchartysmului, sunt instituţii retrograde. În cazul de faţă, Securitatea era menită a crea stări de teroare, printr-o serie de efecte de regie îndelung studiate: comisia răspunzătoare de anchetarea lui Steinhardt se comportă extrem de prietenos, dar trage perdelele, parcă pentru a delibera, numindu-l apoi partizan al hitleriştilor, un duşman al poporului adică. Autorului i se conferă iluzia libertăţii, pentru a alege să fie martor părtinitor într-un proces, înainte ca ei să decidă să-l închidă într-o temniţă unde nici măcar nu sunt permise riturile creştine.

O poliţie politică se exercită prin manipularea, în mod direct sau indirect, a întregii populaţii, pentru a sprijini regimul aflat la putere. În cazul de faţă, autorul este martorul unei manipulări fără precedent: duşmanii închipuiţi ai societăţii sunt declaraţi vinovaţi pe baza unor probe şi dosare în cea mai mare parte false, pentru susţinerea acuzaţiilor folosindu-se martori „tocmiţi". Dacă aceştia refuză să îndeplinească profesia delaţiunii, sunt ei înşişi întemniţaţi, urmând să suporte rigorile regimului recluzator. Printre tehnicile folosite de poliţia secretă se află şi „ştergerea creierului", metodă dezvoltată mult timp de atunci încolo.

Ex. 7/ p. 164. Prezentați spațiul copilăriei lui N. Steinhardt, explicând în ce constă fascinația unei „mahalale românești din vremuri bune".

Mahalaua reprezintă locul poveștilor, al legendelor fabuloase, fiind zona cea mai îndepărtată de centrul orașului, locul unde trăiesc oamenii simpli sau burghezii scăpătați. Totuși, farmecul unei mahalale nu poate fi uitat: clopotele care sunt trase tot timpul, cozonacul, brazii, imaginea unui Moș Crăciun coborât în casele oamenilor. Alături se află o fabrică de cherestea, prelucrătoare de lemn, iar acest amănunt nu este deloc lipsit de importanță. Lemnul din fabrică este o prelungire a pădurii în spațiul lipsit de transcendență, dezvăluind orizonturile fantastice, permanenta oscilație realitate-irealitate de care vorbea Mircea Eliade.

Ex. 8/ p. 164. Descoperiți motivul literar care apare în evocarea copilăriei petrecute în Pantelimon și explicați semnificația lui.

Motivul inclus în aceste ultime rânduri este acela al idilismului copilăriei. Pentru toți copiii lumii, perioada de aur este aceea a primei vârste. Pantelimonul, cu avatarurile existențelor umane, este teritoriul predilect pentru rememorare. „Ulița copilăriei", fascinantă, de neuitat, este pentru scriitor Pantelimonul. Ea se traduce prin „salcâmul curților sărmane și cârciumile târgoveților mintoși", adică un spațiu feeric, de târg flamand. Dezordinea și nemișcarea, mirosul de rumeguș și de lemn tăiat sunt tot atâtea prilejuri pentru care imaginea acestui târg este perfectă în spațiul rememorării.

Ex. 5/ p. 164. Descoperiți elementele care dau interogatoriului de la Securitate caracterul unei scene de teatru.

Securitatea este o instituție creată parcă după modelul romanelor lui Kafka, „**Procesul**" sau „**Castelul**". De aceea, orice lucru care nu are o intrigă extraordinar de importantă este pregătit cu minuțiozitate. În regizarea interviului, autorului i se aplică mai întâi o metodă blândă: dacă va colabora cu Securitatea, va avea un timp în care va putea lipsi de la serviciu, pentru a-și îndeplini misiunea, ca martor fals la procesul unui grup de persoane implicate politic. Între timp, anul își urmează cursul; apropiindu-se revelionul, procesul este amânat, scos de pe ordinea de zi. Lui Steinhardt nu i se pune în vedere arestarea: de aceea, poate savura, încă în libertate, frumusețea lumii provinciale. (***H.S.***)

ADDENDA

Nicolae Manolescu, 2000

„Când, în 1991, i-a apărut **Jurnalul fericirii**, ecourile au fost pe măsura acestei extraordinare cărți, amestec de proză personală și de comentarii teologice, de memorialistică și de eseu, de subiectivitate vibrantă, originală, și de aplicație smerită la obiect. **Jurnalul fericirii** reprezintă una din primele zece cărți ale deceniului de după 1989. Prin ea, S.(teinhardt) a intrat în programa școlară și în atenția facultăților de litere."

John O. Koehler

„Populația era furioasă în egală măsură și pe colaboratorii neoficiali ai Stasi (**inoffizielle Mitarbeiter**-IM). Până în 1995 au fost identificați 174 000 de informatori, ceea ce reprezenta 2,5% din totalul populației cu vârsta între 18 și 60 de ani. Cercetătorii au fost șocați când au descoperit că aproximativ 10 000 de informatori, deci aproape 6% din total, aveau sub 18 ani. Întrucât au fost distruse numeroase documente, numărul exact de informatori nu va putea fi stabilit niciodată; s-a considerat că 500 000 ar fi o cifră realistă. Fostul colonel Rainer Wiegand, care a lucrat în Direcția de contraspionaj a Stasi, a estimat că numărul informatorilor ar fi putut ajunge până la 2 000 000, dacă ar fi fost incluși și informatorii ocazionali.

«Stasi a fost cu mult mai rea decât Gestapo, chiar dacă s-ar lua în considerare numai persecutarea propriului popor», a declarat, la Viena, Simon Wiesenthal, cel care a vânat criminali naziști timp de o jumătate de secol. «Gestapoul a avut 40 000 de angajați care supravegheau o țară de 80 000 000 de cetățeni, în timp ce Stasi a folosit 102 000 pentru a controla o populație de numai 17 000 000.»

S-ar putea adăuga că teroarea nazistă a durat numai 12 ani, iar Stasi a avut la dispoziție patru decenii pentru a-și pune la punct mașinăria de represiune, spionaj, terorism internațional și subversiune. Pentru a fi siguri că poporul este și rămâne ascultător, liderii comuniști est-germani și-au înțesat propriul teritoriu cu mai mulți spioni decât oricare guvernare totalitară din istoria contemporană. În KGB au lucrat aproximativ 480 000 de agenți permanenți, care au ținut sub supraveghere o populație de 280 000 000 de locuitori, ceea ce înseamnă un agent la 5 830 de cetățeni. Conform datelor lui Wiesenthal, în Gestapo exista un ofițer la 2 000 locuitori. În cazul Stasi, raportul a fost de un agent al poliției secrete la 166 de est-germani. Dacă se adaugă informatorii permanenți, se ajunge la un raport și mai mare: Stasi a avut un spion care supraveghea 66 de cetățeni. Luând în calcul și informatorii ocazionali, rezultatul este de-a dreptul monstruos: un informator la 6,5 cetățeni. Am putea presupune, pe bună dreptate, că la fiecare petrecere cu 10-12 invitați era prezent cel puțin un informator Stasi...

Precum o caracatiță uriașă, Stasi sonda cu tentaculele sale fiecare aspect al vieții. La toate obiectivele industriale importante erau repartizați ofițeri angajați permanent. Fără nici o excepție, câte un chiriaș din fiecare bloc de locuințe era desemnat supraveghetor, raportând reprezentantului Poliției Populare (**Volkspolizei**-Vopo) din zona respectivă. Ofițerul de poliție era, la rândul lui, omul Stasi. Dacă la cineva venea o rudă sau un prieten să stea peste noapte, acest lucru era raportat. Școlile, universitățile și spitalele erau infiltrate de la conducere până la bază. Mediul academic german a fost șocat când a aflat că Heinrich Fink, profesor de teologie și prorector al Universității Humboldt din Berlinul de Est, fusese informator al Stasi din 1968. Fink a fost imediat concediat după ce legătura cu Stasi a ieșit la iveală. Doctori, juriști, actori și celebrități sportive au fost racolați de ofițeri ai Stasi, fără a fi neglijați nici chelnerii sau personalul din hoteluri. Aproape 2000 de ofițeri interceptau aproximativ 100 000 de linii telefonice din Germania de Vest și Berlinul de Vest.

Ofițerii Stasi nu cunoșteau limite și nu aveau nici un scrupul când era vorba de «protejarea partidului și statului». Oamenii bisericii, inclusiv înalte oficialități ale comunităților protestante și catolice, erau recrutați în masă ca informatori secreți. Birourile și confesionalele lor erau înțesate cu dispozitive de ascultare. Chiar și dirijorul renumitului cor al bisericii Thomas din Leipzig, Hans-Joachim Rotch, a fost forțat să demisioneze în momentul în care a fost demascat ca **Spitzel**, poreclă dată informatorilor Stasi.“

Manualul NICULESCU

DIMITRIE CANTEMIR

Istoria ieroglifică

DIMITRIE CANTEMIR (1673-1723). Scriitor, istoric, om de știință, domnitor, personalitate enciclopedică din secolul al XVIII-lea, reprezentant de seamă al umanismului românesc. Este fiul lui Constantin Cantemir, fost răzeș și domn între anii 1685-1693, și frate al lui Antioh Cantemir, de asemenea domn al Moldovei între 1695 și 1700 și 1705 și 1707. Dimitrie Cantemir urmează tradiția familiei, fiind domn al Moldovei în două rânduri: după moartea tatălui său, în martie-aprilie 1693, neconfirmat de turci, și în 1710-1711, perioadă culminând cu înfrângerea în bătălia de la Stănilești din 1711, purtată în alianță cu țarul Petru cel Mare împotriva turcilor, după care se refugiază în Rusia. După moda vremii, este ostatic la Poartă în timpul domniei tatălui său și capuchehaie, un fel de ambasador al fratelui său, Antioh Cantemir, având prilejul să studieze la Academia Patriarhiei Ortodoxe din Constantinopol cu unii dintre cei mai renumiți profesori ai vremii. Își formează astfel o vastă cultură, ajungând să știe limbile greacă, slavonă, latină, turcă, persană, arabă, și cunoaște îndeaproape realitățile Imperiului Otoman, prefigurând declinul acestuia și posibilitățile de eliberare a Țărilor Române de sub dominația turcească, pe care încearcă să le pună în aplicare în timpul domniei sale prin alianța cu noua putere ce apărea la răsărit, Rusia.

Încă din primele scrieri, Dimitrie Cantemir se dovedește un umanist în adevăratul sens al cuvântului, preocupat de problemele fundamentale ale existenței umane, un clasic stăpânit de perfecțiunea expresiei lingvistice, un erudit în domeniile esențiale ale cunoașterii. Încă din **„Divanul sau Gâlceava înțeleptului cu lumea sau Giudețul sufletului cu trupul“**, carte de morală creștină pentru credincioși, scrisă în anul 1698, compusă după modelul dialogurilor

platoniciene, Dimitrie Cantemir pune față în față cele două atitudini umane, religioasă și laică, încercând să concilieze aspirația către sacralitate cu tendințele raționaliste și umaniste ale naturii umane.

Hrănindu-se din aceeași substanță etică și filozofică, „**Istoria ieroglifică**“, considerat primul roman (mai mult, **roman-parabolă**) din literatura română, este un prilej de a pune în discuție o întreagă epocă istorică, într-o scriitură criptică, folosind simboluri ezoterice și un număr impresionant de personaje. Dacă „**Divanul**“ încearcă să modeleze lumea, să o construiască după baze noi, în care nemurirea numelui nu mai este de ajuns, „**Istoria ieroglifică**“ este un monument al literaturii baroce, cu multiple deschideri spre universalitatea și multiplicitatea situațiilor posibile, cutremurate de „luminos și lunecos cornul Inorogului“, înglobând spații ca izvoarele Nilului, pustiurile Arabiei, muntele Etnei și marea furtunoasă. „**Istoria ieroglifică**“ construiește, în același demers estetic și filozofic cu „**Divanul**“, metafora universurilor închise, dominate de spaima de moarte și de imposibilitatea de a rezista săgeților sorții alunecoase, schimbătoare, existente în mii de variante posibile. Omul nu se poate resemna cu această condiție de damnat al soartei, de ființă sortită unei înțelepciuni netranscendente, negeneratoare de eterenitate. Ideea este subliniată de altfel, de mai multe ori, în alegoria lumii politice din „**Istoria ieroglifică**“: „Toți niște atomuri putrezitoare suntem, toți din nemică și din ființă în putregiciune pre o parte călători și trecători ne aflăm, una numai rămăietoare și în veci stăruitoare să țină și ieste, adecă sfârșitul carile în bunătate se plinește.“.

În anul 1714 începe scrierea cărții „**Descriptio Moldaviae**“, terminată în 1716 și publicată 53 de ani mai târziu. Cartea are trei părți, prima geografică, a doua politică, a treia despre biserică, limba vorbită, școli, obiceiuri, relevând calități ale moldovenilor (veselia, ospitalitatea), defecte (irascibilitatea), diferite rituri și zeități: Lado, Mano, Zâna, Drăgaica, Ursitele, Sânzienele, fiind amintit pentru prima oară mitul Zburătorului, ființă supranaturală înzestrată cu o putere deosebită, aceea de a insufla sentimentul dragostei la tinerele fete. Cartea devine un adevărat monument închinat etnografiei și geografiei unui întreg popor. Tot în aceeași perioadă, 1714-1716, scrie „**Historia incrementorum atque decrementorum aulae othomanicae**“ („**Istoria creșterii și descreșterii curții otomane**“) în care înfățișează creșterea influenței și a puterii Imperiului Otoman, începând cu secolul al XIII-lea și durând până la bătălia de la Camenița, din 1672, după care urmează o lungă perioadă de declin, prin care Dimitrie Cantemir anticipează sfârșitul Imperiului. Alte lucrări ale eruditului Dimitrie Cantemir sunt „**Vita Constantini Cantemyrii**“, „**De muro Caucaseo**“ (Despre zidul caucasian), „**Hronicul vechimii a romano-moldo-vlahilor. Hronicron a toată Țara Românească**“. (*H.S.*)

„**Istoria ieroglifică**“, scrisă la Constantinopol între 1703-1705, considerată primul roman din literatura română, un **roman alegoric** sau **roman-parabolă**, seamănă, prin folosirea unor măști animaliere, cu romanul medieval francez „**Le Roman de Renard**“ și, prin virulența polemică a pamfletului politic, cu „**Istoria secretă**“ a lui Procopius din Cezareea. În aceste pagini, Dimitrie Cantemir radiografiază, în limbaj criptografic, **tabloul politic** al epocii sale, luptele complicate pentru domnie dintre partidele boierești în Moldova și în Țara Românească, dintre Cantemirești și Brâncoveni. În planul alegoric al romanului se luptă două țări, a patrupedelor (țara Leului) și a păsărilor (țara Vulturului). Corbul a dat poruncă să se înlăture epitropul țării dobitoacelor, Vidra, făcând plocoane, în țara peștilor (Imperiul Otoman), Camilopardalului și Pleonexiei (Lăcomia). Pardosul și Brehnacea cârmuiesc treburile în cele două împărății, dar muștele (țăranii) se revoltă și le fură bucatele. Corbul și Struțocămila îl bănuiesc pe Inorog și uneltesc cu împăratul peștilor contra lui. Cameleonul îl prinde pe Inorog și-l dă crocodililor, adică demnitarilor turci corupți. Împărăția peștilor este Imperiul Otoman. Vidra este Constantin Duca, Brâncoveanu e Corbul, iar Dimitrie Cantemir este misteriosul Inorog. În Moldova, mari boieri sunt Pardosul (Iordache Ruset), Lupul (hatmanul Bogdan), Vulpea (Ilie Țifescu). În Țara Românească, sunt Cucunozul și Brehnacea (Mihai Cantacuzino spătarul și stolnicul Constantin Cantacuzino), Uliul (Ștefan Cantacuzino). Boierimea este reprezentată prin categoria animalelor „rumpătoare“, boierimea mai de jos, animalele de vânat, iar țăranii sunt asimilați clasei insectelor. Cameleonul este Scarlat Ruset. Poarta este cetatea Epithimia, Templul lăcomiei.

Vânat, Inorogul se refugiază pentru scurt timp la Cucoşul Europei, ambasadorul Franţei. Acţiunea e complicată, cu semnificaţii sofisticate, în maniera **barocului literar**, manifestat şi în expresia lingvistică, în care limbajul este bogat, cu sonorităţi sumbre sau ironice. Drama Inorogului, marele nedreptăţit al **„Istoriei ieroglifice“**, se desfăşoară pe orizonturi vaste, antrenând Soarele, Calea Lactee, Galateea.

„Istoria ieroglifică“ prezintă scenariul luptei pentru tron între Cantemireşti şi Brâncoveni în perioada anilor 1703-1705, fundalul, **timpul fabulei, al istoriei**, cuprinzând însă aproape douăzeci de ani. Destinul Moldovei este determinat de domnul Ţării Româneşti, în momentul în care aceasta era în pragul unei crize economice. **„Istoria ieroglifică“** este alcătuită din douăsprezece părţi, având două mesaje adresate „cititoriului“, **cititorul fictiv** (cel care trebuie format ca să înţeleagă mesajul), unul la începutul scrierii şi altul la sfârşit, prin **„Scara a numerelor şi cuvintelor ieroglificeşti tâlcuitoare“**. Ideea centrală este de a reconstitui sub formă cifrată o epocă istorică: „spre a ieroglifica această istorie condeiul a-mi slobodzi tare m-au asuprit“. Cheia numerelor şi a personajelor este „acoperitoare“, căci pentru „betejirea inimilor foarte ferindu-ne, dezvălind, le acoperim şi acoperindu-le, le dezvălim.“ Prin încifrare, scrierea este o **istorie secretă**, în sensul că scriitorul nu putea să folosească nume reale, din cauza adversităţilor ce s-ar fi declanşat împotriva lui. Istorii secrete au existat în toate timpurile, iar Dimitrie Cantemir foloseşte toate metodele pentru a încripta mesajul textului. În acelaşi timp, el face şi un exerciţiu literar mărturisit, înclinat fiind „spre deprinderea ritoricească“. Astfel, **„Istoria ieroglifică“** devine o scriere cu o amplificare enormă în spaţiul ficţional, dobândind toate atributele **operei literare autentice**, de mare valoare artistică.

Parabola porcarului împărat este povestită Şoimului de către Inorog, pentru a-şi preciza atitudinea faţă de tiranie şi a explica originile sociale şi psihologice ale acesteia. Ca orice pildă venită din înţelepciunea veche, întâmplarea se înscrie în sfera fabulosului: „Odânâoară, frate, era un păstóriu de râmători carile cu siimbria a tot satului în care lăcuia din dzi în dzi viaţa îşi sprijeniia.“. Condiţia socială neînsemnată a porcarului presupune un orizont de cunoaştere mărunt, mărginit, cu toate trăsăturile de caracter izvorâte din acesta. Soarta îl conduce, la fel ca în scrierile antice, la cea mai înaltă cinste din împărăţie, întrucât regele murise şi cetăţenii stabiliseră ca primul om venit în cetate să fie pus în scaun: „Deci după sfatul de sară, de dimineaţă sculându-să (căci nici norocul porcariului dormiia), lângă drum pre porcariul din pajişte sculându-să şi la urduroşii ochi cu mânule frecându-să, aflară, pre carile îndată cu cinste din rufoase sucmane în porfiră primenindu-l, în lectică împărătească îl aşedzară şi, ridicându-l şi cu mare alaiu, până la curţile împărăteşti petrecându-l, după obiceiul locului, cele ce se cădea ţeremonii spre încoronarea lui făcură, de unde s-au luat cuvântul carile să dzice (Sara ghigariu, dimineaţa spătariu).“.

Personaj teluric şi instinctual, pornit din mijlocul turmei tocmai în scaunul de împărat, porcarul are toate „calităţile“ necesare unui tiran: „Cela ce norocul face, nici mintea, nici socoteala a desface poate, însă oul cioarăi, de pieptul păunului o mie de ani de s-ar cloci, din găoace tot de cioară, iară nu din păun puiu va ieşi, în care chip şi împăratul acesta nu la ce nărocul l-au adus, ce spre firea l-au născut va arăta, şi această prorocire nu din deşartă fantazie scornită să o socotiţi, ce aminte cuvintele şi faptele îi luaţi.“. Porcarul nu se dezminte şi începe să-i prigonească pe ceilalţi, pentru fapte neînsemnate sau pentru duşmănii vechi, până când oamenii se unesc şi îi hotărăsc pieirea: „Şi adevărat că împărăţia aceea până mai pre urmă, de tirania lui, la mare primejdie de pohărnire sosind şi acmu ca un pojar în fânul uscat răutate-i în toate părţile lăţindu-se şi ijdărându-se, tuturor lucru nesuferit a fi să cunoscu. Şi aşe, cu toţii sculându-să, în aşternutul unde cu feliu cu feliu de spurcăciuni să tăvăliia aflându-l şi dzilele şi tiranii îi puseră capăt.“. (***H.S.***)

ADDENDA

N. Manolescu, 1990

„**Istoria ieroglifică** seamănă mai degrabă cu o alegorie foarte ingenioasă, animată de un uriaş duh comic şi totodată benignă satiric, o scriere în acelaşi timp naivă şi sofisticată, elementară şi rafinată. Cea dintâi operă literară românească (în sensul modern) este în fond una alexandrină, care prelucrează în chipul cel mai savant – artificial modelul romanţurilor populare medievale, cu tot arsenalul lor. Este primul roman cult."

Al. Piru, 1977

„**Istoria ieroglifică**, scrisă la Constantinopole în 1705, este opera literară cea mai interesantă a lui Dimitrie Cantemir, roman alegoric cu personaje din lumea animală, ca **Le Roman de Renard**, şi pamflet politic asemenea **Istoriei secrete** despre domnia împăratului Iustinian, de Procopios din Cesarea. Autorul a împrumutat numai un procedeu tehnic din **Etiopica** lui Eliodor, în rest servindu-se de decoruri din **Halima**, de măşti din **Bestiarii**, de parabole populare şi de cugetări din Homer, Horaţiu, Hesiod, Sf. Augustin şi Miron Costin."

P. P. Panaitescu, 1965

„**Istoria ieroglifică** este o carte cu multe frumuseţi, care se pot descoperi la fiece pas, dar nu este în întregime o carte frumoasă. Planul ei este foarte stufos, faptele nu sunt aşezate cronologic, întâlnim mereu reveniri cu lungi povestiri asupra evenimentelor anterioare. Povestirea este în acelaşi timp întreruptă peste tot cu proverbe, cugetări, povestiri, basme, care îngreunează urmărirea acţiunii. La acestea se adaugă limba, destul de artificială în privinţa folosirii cuvintelor, a formelor stilistice şi a sintaxei.

Istoria ieroglifică este o istorie secretă, în sensul că nu numai numele personajelor, contemporanii autorului, sunt ascunse sub denumiri de păsări şi de patrupede, dar şi faptele la care se face aluzie în text sunt redate prin alegorii. Instituţii ca domnia, cârmuirea Imperiului otoman, dările puse asupra poporului sunt indicate cu expresii alegorice, ca, de pildă: coarnele boului, cetatea dorinţei, solzii peştelui. Fapte ca arestarea pretendentului Mario-beizade sau conversaţia dintre Dimitrie Cantemir şi Toma Cantacuzino sunt indicate în text sub forma «prinderea liliacului în vetrele corăbiei» sau ca «începutul povestei»."

Manualul NICULESCU

ESOP

Pisica şi Afrodita

ESOP (sec. VI î.Hr.?). Fabulist. Personaj legendar, semnificând înţelepciunea populară. S-ar fi născut în Tracia şi ar fi devenit sclav în Samos, al unui anume Xantos. Apoi s-a eliberat şi a călătorit prin ţările Orientului şi în Egipt.

Evenimentele vieţii sale au devenit subiect de roman popular, care a circulat şi în Ţările Române sub titlul „**Esopia**". Este considerat cel mai mare fabulist din antichitatea greacă.

Fabula de faţă poate avea ca morală un dicton popular: „Lupul îşi schimbă părul, dar năravul ba". Textul prezintă istoria unei pisici care s-a îndrăgostit de un „tânăr chipeş" şi se roagă de Afrodita să o transforme într-o tânără frumoasă: „Atunci zeiţa s-a înduioşat de patima ei şi a schimbat-o, dându-i înfăţişarea unei fete frumoase. Astfel, tânărul, îndată ce-o văzu, îndrăgostindu-se de ea, o duse la el acasă.". Zeiţa vrea să afle însă dacă pisica mai are năravul său: „Or, pe când se aflau ei în camera nupţială, Afrodita, voind să ştie dacă pisica, după ce-şi schimbase trupul, îşi lepădase şi năravul, slobozi un şoarece în mijlocul odăii. Uitând pe neaşteptate de împrejurările în care se afla în acea vreme, ea se ridică din pat şi se luă după şoarece, gata să-l prindă şi să-l mănânce. Atunci, zeiţa, cuprinsă de mânie, o readuse iarăşi în vechea ei stare.".

Concluzia, morala, acestei întâmplări este simplă: „Tot astfel, unii oameni răi din fire, oricât și-ar schimba felul de viață, nu-și schimbă deloc năravul.". (*H.S.*)

ADDENDA

Ovidiu Drimba, 1999

„Fabulele lui Esop – scurte narațiuni în proză, de o maximă concizie și lipsite de o frumusețe a stilului – s-au bucurat de o popularitate imensă dintru început. Circulând pe cale orală (se spune că Socrate le-ar fi versificat), ele au fost adunate într-o culegere din secolul al V-lea, apoi într-o alta din secolul al IV-lea î.Ch., ambele pierdute. Abia în secolul al XIV-lea textul lor a fost stabilit (cu o fidelitate îndoielnică) de un călugăr grec, care a scris – pe baza tradițiilor orale – și o **Viață a lui Esop**. Atât cele 358 de fabule, cât și **Viața** autorului lor au avut o vastă circulație, fiind larg utilizate de toți fabuliștii de mai târziu."

Manualul NICULESCU

PAULO COELHO

Lumea uniformă

PAULO COELHO (n. 1947). Scriitor brazilian, unul dintre cei mai citiți și mai influenți autori de astăzi. S-a născut într-o familie din clasa de mijloc, în anii 60, parcurgând toate etapele de revoltă ale generației hippy. Publică romane care devin repede best-sellers: „**Pelerinajul (Jurnalul unui mag)**" (1987), „**Alchimistul**" (1988), „**La râul Piedra am șezut și am plâns**" (1994), „**Al cincilea munte**" (1996), „**Veronika se hotărăște să moară**" (1998).

În această parabolă, extrasă din romanul „**Veronika se hotărăște să moară**", se evidențiază „o lume nebună, nebună, nebună", în care nici măcar un monarh luminat nu poate supraviețui: „Un mare vrăjitor, vrând să distrugă un regat, a turnat o băutură vrăjită în fântâna de unde beau toți locuitorii lui. Oricine bea din apa aceea înnebunea.". Lumea se schimbă la față și înnebunește tocmai din incapacitatea de a se replia în fața agentului otrăvitor. Numai regele nu își pierde mințile, pentru că avea un puț separat, „doar pentru el și pentru familia lui", și încearcă să găsească un leac pentru cei care înnebuniseră: „Alarmat, regele a încercat să țină în frâu poporul, luând o serie de măsuri de siguranță și de sănătate publică; dar polițaii și inspectorii băuseră din apa otrăvită și socoteau că deciziile regelui erau o absurditate, hotărând să nu le respecte cu nici un chip.

Când luară cunoștință de acele decrete, locuitorii regatului rămaseră încredințați că suveranul înnebunise și acum scria lucruri fără sens. Strigând, o porniră spre castel și-i cerură să abdice.".

Regele, aflat în fața acestei lumi total bulversate, o „lume pe dos" printr-un declic de logică, este în pragul abdicării, însă regina îi sugerează, in extremis, o soluție, anume să bea și ei din fântâna blestemată. După ce au băut din această fântână, regele și regina încep să spună și ei lucruri fără sens, interpretate însă de supușii lor ca o dovadă înaltă de înțelepciune, astfel că nu-i mai cer suveranului să abdice. Se intră astfel într-o stranie normalitate și țara pare să trăiască în același fel și după ce vrăjitorul otrăvește apa: „Și țara a trăit mai departe în pace, deși locuitorii ei se comportau în chip foarte diferit de vecinii lor. Regele a putut să cârmuiască până la sfârșitul zilelor sale.". (*H.S.*)

ADDENDA

The Times, 1998

„Paulo Coelho este, de vreme îndelungată, mai mult decât un autor de succes oarecare. El este un fenomen mondial și impactul pe care îl are nu poate fi explicat prin simpla logică. Cu Coelho, granițele dintre realitate și magie se dizolvă, această caracteristică așezându-l în rând cu cei mai buni scriitori din tradiția literară sud-americană."

ION BUDAI-DELEANU

Ţiganiada

În epopeea „**Ţiganiada**", relatând peregrinările lui Parpanghel, Ion Budai-Deleanu descrie, în sens moralizator, şi iadul, cu toate caznele la care sunt supuşi oamenii plini de păcate. Scriitorul repetă, într-un fel, în registru ironic, călătoria lui Dante din „**Divina Comedie**": „Văzui muncile iadului toate./ Cum fiii Satanii-ş fac izbândă/ Asupra celor morţi din păcate,/ Sau şi care au căzut supt osândă./ O, groaznică ş-amară vedere!/ Vrând a spune, graiu-în gură-mi piere." Există şi aici o ierarhie a pedepselor, cei mai de condamnat fiind „vânzarii şi hainii", care „Stau dă coaste spânzuraţi pă rând/ Ca şi-n măcelării hăi cârlani./ Iar' dracii călăi în gură d-arsă/ Aur ş'argint fierbinte le varsă.". Nici tiranii nu sunt cruţaţi de chinurile cumplite ale iadului, într-un carnagiu de măcelărie infernală: „Tiranii crunţi şi făr' de omenie/ Şed legaţi pe tronuri înfocate,/ Bând sânge fierbinte din potire,/ Iar din maţele lor spintecate/ Fac dracii cârnaţi şi sângereţi/ Şi-alte mâncăruri pentru drăculeţi.".

Destinaţi flăcărilor iadului sunt, în acelaşi timp, şi domnii şi boierii care îl asupresc pe „bietul ţăran", ei fiind hrăniţi cu catran şi cu „fiere mult-amară": „Aşijdere pă domni şi boieri/ Care jupesc pă bietul ţăran/ Iau la sine dracii măcelari/ Făr'a da pentru dânşii vr'un ban,/ Hrănindu-i cu cătran şi-n loc de apă,/ Cu fiere mult amară-i adapă.". Tâlharii şi ucigaşii sunt înfipţi în ţepe şi lăsaţi pradă animalelor sălbatice: „Pentru tâlhari şi ucigaşi ce-oi zice?/ Aceşte pă câmpuri traşi în ţapă/ Rămân vii şi nu mor ca ş'aice;/ Corbii şi cioarăle crièrii le sapă/ Şi scociorăsc de sus, iar hierile/ De zios le scobesc măruntăile.". Judecătorii care iau mită şi se lasă influenţaţi în hotărârile lor sunt condamnaţi cu aceeaşi măsură: „Judecătoriul ce luă mită/ Pentru ca să facă strâmbătate,/ Acolo slujeşte pentru pită/ Şi numa sângur păntru bucate,/ Dar' a sa cuviincioasă plată/ Nu o dobândeşte nice-odată.". (***H.S.***)

ADDENDA

Al. Piru, 1977

„Călătoria lui Parpanghel în vis, la iad şi rai, este narată după modele ilustre (Virgiliu, Dante), dar şi după apocalipsurile apocrife şi mai ales după **Viaţa sfântului Vasile sau vămile văzduhului.** Imaginile eshatologice sunt spectaculoase. Gheena e o «văloaie» mare, scufundată în beznă şi fum, pârjolită de râuri de foc şi pardosită cu jar şi spuză urât mirositoare. Aici se muncesc trădătorii, tâlharii şi ucigaşii, clevetitorii, nemilostivii, lacomii, cârciumarii, negustorii necinstiţi şi, în primul rând, asupritorii, răii judecători."

CONSTANTIN NOICA

Rugaţi-vă pentru fratele Alexandru

Manualul prezintă, pe trei coloane, fragmente din jurnalele a trei intelectuali români, Constantin Noica, Alexandru Paleologu şi N. Steinhardt, anchetaţi de organele de la Securitate asupra aceluiaşi fapt: lectura cărţii interzise „**Ispita de a exista**", de Emil Cioran, motiv pentru care, de altfel, ei şi mulţi alţii, au şi fost condamnaţi la ani grei de închisoare. Deşi cei trei prieteni conveniseră să spună la anchetă variante asemănătoare, credibile, vajnicii anchetatori destramă cu uşurinţă orice strategie a lor de apărare, folosind diverse tertipuri, argumente şi mărturii false, confruntări tendenţioase.

În relatarea lui Constantin Noica, anchetatorul este de o duritate extremă, adresându-i apelativul „canalie“ când filozoful afirmă că **„Ispita de a exista“** nu are nimic periculos pentru regimul comunist. În apărarea sa, Noica afirmă mai întâi că nu e obligat să spună cui a împrumutat cartea. Anchetatorul știe însă totul: „A scos din buzunar lista cu numele a cinci sau șase dintre prietenii mei care efectiv avuseseră cartea în mâini (turnătorul de care mă temeam lucrase destul de bine)“. Noica încearcă atunci intoxicarea anchetatorului cu date false, dându-i toate numele înscrise în agenda personală, în ideea naivă că va fi imposibil să fie arestate, pentru simpla lectură a unei cărți, „optzeci sau o sută de persoane care au avut în mâini o carte perfect inocentă“. Anchetatorul este însă cu totul mulțumit: „Din când în când anchetatorul se oprește și rostește cu satisfacție numele mic al persoanei de care e vorba; alteori mă întreabă care este. Îl urmăresc cum înșiră tacticos pe hârtie nume de nume, timp de vreo trei sferturi de oră (Au stomac bun, îmi spun în gând, suportă orice cantități). La sfârșit îmi oferă o țigară.“.

Abia acum, când i se oferă, drept mărinimie, o țigară, Noica își dă seama că făcuse o mare prostie. Refuzul este tardiv și imposibil: „«Ia-o, sau îți mult fălcile din loc», urlă el, ca scos din sărite.“.

Manualul NICULESCU

ALEXANDRU PALEOLOGU

Minunatele amintiri ale unui ambasador al golanilor

ALEXANDRU PALEOLOGU (1919-2005). Eseist și critic literar. Urmează cursurile Liceului „Spiru Haret“ și obține licența la Facultatea de Drept a Universității din București, în anul 1943. Este arestat în 1959, în lotul „Noica-Pillat“, și condamnat la 14 ani de închisoare. Eliberat în 1964, devine cercetător științific la Institutul de Istoria Artei. În 1990-1991, este ambasador al României la Paris, autonumindu-se „ambasador al golanilor“, reprezentant spiritual al participanților la manifestațiile din Piața Universității din primăvara anului 1990.

Intelectual de marcă, lider de opinie după 1990, Alexandru Paleologu și-a alcătuit o operă eseistică de mare rafinament: **„Spiritul și litera“** (1970), **„Bunul simț ca paradox“** (1972), **„Simțul practic“** (1974), **„Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu“** (1978), **„Ipoteze de lucru“** (1980), **„Alchimia existenței“** (1983).

Al doilea text din **„Minunatele amintiri ale unui ambasador al golanilor“** analizează același fapt din perspectiva lui Alexandru Paleologu. El relatează că Noica este convins de inutilitatea oricărei rezistențe împotriva regimului comunist: „Socotea că, într-un regim comunist, oricum nu puteai scăpa de asta și că, la urma urmelor, e o experiență care nu trebuie ratată. Exista între noi un fel de înțelegere tacită asupra faptului că vom spune adevărul.“. Și Steinhardt și Paleologu, înainte de a fi arestați de poliția secretă, se pun de acord asupra variantelor pe care le vor susține la anchetă: „Avuseserăm, înainte de a cădea, și unul și celălalt, în mâinile poliției, o lungă discuție chiar pe această temă, ca să ne punem de acord asupra felului în care trebuie să ne comportăm, asupra a ceea ce trebuie să spunem și să nu spunem în ziua când se va întâmpla. El era partizanul ideii de a șterge toate urmele și de a falsifica totul. Elaborase o versiune extrem de complicată privind istoricul relațiilor dintre noi.“. Însă, în timpul anchetei, Steinhardt se lansează într-o poveste extrem de complicată, ceea ce îl duce, din partea călăilor Securității, la o „bătaie ca la carte“: „Când am fost interogat, am susținut versiunea asta, a adevărului. El uitase concluzia discuțiilor noastre și se lansase într-o poveste complicată, cu o mulțime de detalii în totalitate inventate. Lucrul acesta a fost foarte rău

primit: «Minți! Paleologu a mărturisit totul", i-au spus, și i-au tras în consecință o bătaie ca la carte.»". (*H.S.*)

Manualul NICULESCU

N. STEINHARDT

Jurnalul fericirii

În aceste condiții, interogatoriul lui N. Steinhardt este bulversant, lipsit de noimă, tendințele sale de invenție, de învăluire a adevărului fiind sortite eșecului:

„Ea e pe un scaun la vreo doi metri în stânga mea; ei în față, la birou. [...]

– Nu țin minte nimic. Nu știu să fi spart vreun pahar. Nu l-am auzit pe comeseanul nostru spunând ceva dușmănos.

– Mă, ai fost la masa aceea ? Și nu s-a discutat dușmănos?

– La masă am fost, era ziua mea și în ajun fusese a ei. Dar nu s-a discutat dușmănos.

– Nu ții minte?

– Nu.

– Da' paharul ții minte că l-ai spart!

– Nici.

– Mă, ți-e prietenă? (Și mi-o arată dramatic, ceremonios). Recunoști că ți-e prietenă?

– Recunosc.

– Atunci? De ce ar spune că ai auzit ce n-ai auzit? Ce, nu cumva vrei să spui că minte?

– Nu știu. Nu spun că minte. Spun că nu-mi reamintesc eu nimic.".

Pentru că se încăpțânase asupra unui fapt secundar, de a nega cine adusese de la Paris ultimele cărți ale Mircea Eliade, Eugen Ionescu și Marietta Sadova, Steinhardt e confruntat cu „șeful lotului" de arestați, nimeni altul decât Constantin Noica, aflat într-o stare deplorabilă de detenție, cu ochelari negri la ochi: „Anchetatorul sună, dă un ordin șoptit și după o lungă așteptare tăcută este introdus Dinu Noica. [...] Înfățișarea: slab, gălbejit, neras, îmbrăcat în țoale ponosite care nu stau, ci atârnă pe el; au trecut numai un an și câteva luni de când nu l-am văzut și pe ce necunoscute versante ale lunii (luna cealaltă) a și ajuns! Și ochelarii aceia negri, care-s coșmarul meu, care – aveam să înțeleg abia mai târziu – simbolizează întunericul ca opus al luminii lui Hristos. [...] Ținuta: stafia aceasta slăbănoagă și jerpelită, de îndată ce a fost introdusă în cameră și așezată de gardian cu fața la masa de lucru a ofițerului anchetator și de cum i s-a vorbit, a și luat poziția de drepți. Nu i s-au scos ochelarii, eu n-am voie să vorbesc, așa încât nu are de unde ști că sunt prezent. [...] Nu contestă nimic, confirmă totul, numele mi-l pronunță cu nepăsare, înșiruit.". (*H.S.*)

Manualul CORINT 1

ION D. SÎRBU

Jurnalul unui jurnalist fără jurnal

ION D. SÎRBU (1919-1989). Prozator, dramaturg, eseist și jurnalist. Fiu de miner, născut în Petrila, urmează gimnaziul și liceul în Petroșani, iar Facultatea de Filozofie și Litere la Universitatea din Cluj. Fiind membru al Partidului Comunist în ilegalitate, este trimis, în anii 1941-1944, pe frontul de răsărit în linia întâi, cade prizonier după înfrângerea de la Stalingrad, este apoi translator, până la sfârșitul războiului, pe frontul de vest. Începe o carieră universitară la Facultatea de Litere și Filozofie din Cluj, apoi la Institutul de Artă Dramatică, fiind exclus din

învățământ în 1947, odată cu Lucian Blaga, Liviu Rusu și D. D. Roșca. E arestat în 1957, pentru motive politice, și condamnat la șapte ani de închisoare, fiind întemnițat în cele mai severe închisori comuniste. După eliberare, funcționează ca secretar de redacție la Teatrul Național din Craiova până la pensionare, în 1973.

După mai multe scrieri risipite prin revistele vremii, publică volumul **„Povestiri petrilene"** și romanul **„De ce plânge mama?"** (1973). Culegerea **„Șoarecele B și alte povestiri"** (1983) este distinsă cu Premiul Uniunii Scriitorilor. Scrie piese de teatru, adunate în volumele **„Teatru"** (1976), **„Arca Bunei speranțe"** (1982), **„Bieții comedianți"** (1985). Cu romanele **„Adio, Europa!"** și **„Lupul și Catedrala"**, publicate postum, se înscrie în rândul scriitorilor de valoare, cu o operă literară perenă.

Om de stânga în tinerețe, chiar comunist, crezând că așa ar putea înfăptui idealurile de egalitate și de bunăstare ale celor mulți și umiliți, refuzând mai apoi să devină unealtă docilă în odioasele procese de acuzare a intelectualilor români (între care chiar al lui Lucian Blaga), fiind el însuși condamnat, trecând prin cumplitele închisori comuniste, apoi prin munca „de jos", de reeducare socială, umilitoare pentru un intelectual de marcă, deturnat de la vocația sa creatoare, ratând, prin condiția sa inițială de „ilegalist", importante funcții și onoruri ale statului comunist, Ion D. Sârbu are toate atributele de scriitor ostracizat de regimul totalitar, obligat să mențină, la suprafața tulburătoarelor sale scrieri literare, minime aparențe de încadrare într-o normalitate suportabilă. O spune chiar scriitorul, într-o dramatică literatură de sertar, obligat în permanență să-și ascundă gândurile și adevărul, în eventuala speranță a unei șocante dezvăluiri postume: „Îmi ascund scrierile, îmi ascund gândurile, îmi ascund automat gândirea. Adevărul despre mine însumi nu-l știu nici eu. Dar dacă voi reuși să mor discret și anonim, după ce numele (și unele scrieri ale mele) vor fi «reabilitate», cineva care va avea răbdarea să parcurgă toate etapele ascunse în articolele (1940-1946), jurnalele, manuscrisele mele de sertar – poate acela să reușească a-mi desena trista și penibila mea siluetă spirituală.".

I. D. Sârbu, care s-a stins din viață cu numai câteva luni înainte de evenimentele din decembrie 1989, dezavuează, cu argumente imbatabile și acide, direcția greșită, sub semnul totalitarismului, aberantă, imprimată dezvoltării politice și economice a societății românești, în contratimp cu evoluția generală a lumii moderne: **„Fără să doresc a vâsli** contra curentului istoriei, cu toată sinceritatea intuițiilor mele oarbe, cred că secolul viitor va însemna sfârșitul economic și politic al multor mituri care azi ne sunt așa-zise faruri călăuzitoare. Deja, de pildă, citesc despre «ruralizarea orașelor», în timp ce noi continuăm să urbanizăm cu sălbăticie până și satele și cătunele rămase până acum neatinse. Va avea loc o fugă din industriile mari spre întreprinderile mici și independente, din industria păguboasă spre agricultura intensivă – și o cât se poate de logică fugă din «viitor» spre valorile verificate ale trecutului.". Atmosfera politică românească, infestată de totalitarismul comunist, morbid, mefistofelic parcă, a dus și la o degradare morală insuportabilă, la o totală confuzie a valorilor, care nu mai face distincție între bine și rău, competență și incompetență, moralitate și crasă imoralitate:

„Dar – urmărind rapida eroziune a unor valori – constat zi de zi, cu ochii mei, că, de pildă: distanța între omul cinstit și pușlama, între cel sincer și lichea, dar mai ales distanța între **cel inteligent și priceput** și prostul total ageamiu (această multimilenară distanță de valoare și valorificare) e în curs de rapidă și alarmantă dispariție. Și asta – îmi spune Mefisto – din cauză că avem trei categorii sociale ce au derogare istorică, revoluționară, de la a se pricepe, de la a fi cinstiți și de la a fi inteligenți. Aceștia sunt: activiștii care se pricep la toate, birocrații care hotărăsc totul și garda pretoriană care «păzește păzind pe cei care se păzesc».

E ca și cum un fel de daltonism axiologic ne face să confundăm culoarea roșie cu cea verde, binele cu răul, frumosul cu urâtul.

Dracii de tip nou au aripi albe și umblă cu coarnele introvertite. Coada lor nu mai contează, ea de mult e vârâtă peste tot, ne-am obișnuit să o considerăm prietenul casei.".

Ion D. Sârbu trăieşte drama acută, insuportabilă, a exilului în propria ţară, un **exil interior**, de fiinţă retrasă în sine, în carapacea unei rezistenţe fără speranţă: „De circa 22 de ani, exilat în Craiova, trăiesc melcoid într-o tot mai accentuată însingurare.". Paleativele, euforizantele, recluziunea într-un univers propriu, protector în faţa marilor agresiuni din afară, nu mai au efecte, trecutul ostracizant nu poate fi uitat: „Alcoolul a fost liantul meu cu lumea, când beam puteam să iubesc oamenii, să comunic, să fiu vesel, inteligent, stupid, generos. Om ca toţi oamenii. M-au părăsit, pe rând, tutunul (fumam câte patru pachete pe zi), votca (vinul şi berea nu mă satisfăceau), «pohta» după femei. Începusem să folosesc tot mai des cuvântul «ridicol» sau «bufon», referindu-mă la tipul formei mele de cultură, inteligenţă şi destin." Un destin necruţător şi-a pus amprenta asupra unei vieţi petrecute într-o infernală succesiune de spaţii recluzionare: „Am trăit în tinereţe numai în internate, cazărmi, cămine şi puşcării. Apoi a urmat lagărul, mina, Craiova (ca domiciliu forţat).".

Liniştea şi un firav sentiment de securitate a fiinţei vin târziu, către sfârşitul vieţii, puse de scriitor sub semnul proniei divine: „Dumnezeu a fost bun şi milos cu mine, mi-a adus la picioare o soţie divină (pe care nu o merit), o casă liniştită, plină de cărţi în «sârbească» dezordine (având eu oroare de noţiunea de «ordine») şi o singurătate religioasă, melancolică şi contemplativă, în care doar vântul de departe îmi mai aduce, din când în când, semnul de dragoste din partea unor prietenii vechi şi destrămate.". Nici aici, în această atmosferă crepusculară a liniştii personale nu dispar totuşi fantomele trecutului, ca, de pildă, odiosul şef, de tristă amintire, al Securităţii din timpul perioadei staliniste a comunismului românesc: „Ştiu că aceste însemnări ale mele nu vor putea fi citite decât, eventual, după moartea mea – dacă nu cumva, păgubos cum sunt, ele să fie arse sau date la topit sub ochii mei, aşa cum în 1958, «din cauza că nu sunt cuminte şi înţelegător», toate scrierile mele literare, filozofice au fost distruse din ordinul imbecil al unui oarecare ministru Drăghici. Cine mai ştie azi cine a fost acest Drăghici [...]?".

Scriitorul pune în antiteză, uneori, idealurile sale de tinereţe, nutrite la serbările muncitoreşti interbelice de 1 Mai, când, copil fiind, recita cu sinceritate şi elan „**Împărat şi proletar**", în timp ce fanfara cânta „**Internaţionala**" şi imnul minerilor „**În fund de munţi**...", cu imagini ale prezentului, cu sărbători confiscate de propaganda comunistă, transformate în grandioase spectacole ale cultului personalităţii, „tot mai dese, mai lungi şi mai mortifiante", în care se pune în regie un „teatru gigantic ce se vrea tot mai religios şi mai sacru". Acestea sunt expresia anulării totale a individualităţii, a omului, într-o societate cu noul supraom, care îşi serbează trista şi grotesca victorie asupra semenului în numele unei ideologii false şi fariseice:

„Cât este piaţa de mare, la picioarele imensului portret, se vede un covor naţional, în care fiecare copil al nostru nu este decât un simplu punct dintr-un uriaş gobelin: aceste mii de trupuri scriu lozinci, fac portrete, pictează istorie naţională şi revoluţionară; numai El şi bunul Dumnezeu din ceruri se pot bucura de o asemenea hecatombă de trupuri, timp, jertfe aduse. Defilările fasciste au devenit liliputane în raport cu faraonia acestor hore ale prostiei întru deşert şi mizerie.". (***H.S.***)

Sugestii de răspunsuri la exerciţii din manual

Ex. 1/ p. 203. Analizaţi textul sub raportul expresivităţii lui retorice. Registrul ironiei lui vi se pare prea bogat sau redus la câteva linii urmate într-un chip previzibil ?

Textul are tonalitatea clară, acidă, a celui călit în suferinţe atroce, care, în rememorarea trecutului, nu face exces de un sentimentalism ieftine, desuete, ci fixează, în panoplia istoriei, în linii de aqua forte, evenimente definitorii pentru unul dintre cele mai oprimante regimuri totalitare. Linia propriului destin este de labirint nesfârşit al suferinţei, iar diagnosticul cadrului social şi politic al comunismului este al paranoiei ce se voia generalizată. Ţara întreagă devenise un imens lagăr de

concentrare, cu oameni reduşi la mizerie şi sărăcie, condamnaţi la cinice spectacole de „panem et circenses“, la sărbători grandioase, interminabile, fără număr. Toate aceste ceremonii ale lumii „noi“ nu sunt decât expresia cea mai flagrantă a comunismului concentraţionar, în care nimeni nu are dreptul la o părere personală, contrară Zeului aflat la putere, fiind supus ingerinţelor de tot felul, spionat, supus delaţiunii, mizeriei de cea mai joasă speţă. (***H.S.***)

ADDENDA

Nicolae Oprea, 2000

„Jurnalul lui S.(ârbu) este, de fapt, un «noctal» reunind impresii redactate sub regimul nocturn al veghei şi reflecţiei. **Jurnalul unui jurnalist fără jurnal** nu este un diarium propriu-zis, conologizat, dar se încadrează în categoria jurnalelor **existenţiale**, pe filiera T. Maiorescu – M. Eliade, întrucât recompune «un univers de evenimente şi de cultură» (M. Zamfir). El este plasat de autor la frontiera literaturii – în spiritul majorităţii diariştilor ce se dezic de literatură –, dar lasă să se întrevadă efortul acestuia îndreptat spre căutarea unui sens, spre a descifra «un principiu, un destin, o datorie», în succesiunea amintirilor şi a ideilor. Deşi miza acestui discurs filosofic-moral nu a fost proza memorialistică, aspectul autobiografic al **Jurnalului** nu este neglijabil. Cu mare zgârcenie, totuşi, diaristul, furnizează informaţii inedite despre cele trei experienţe fundamentale ale dramaticei sale existenţe: frontul, mina şi puşcăria. Din asemenea «felii de viaţă», intercalate în jurnalul de idei, transpare atitudinea profund morală, etica diaristului în răspăr cu universul concentraţionar. Personajul confesiv impune un stil al urgenţei comunicării şi al sincerităţii naturale, necenzurate, cum declara: «Am trăit periculos, scriu periculos».“

Manualul NICULESCU

MIRCEA ELIADE

Memorii./ Noaptea de Sânziene

Cele două fragmente, din „**Memorii**“ şi din „**Noaptea de Sânziene**“, ilustrează **motivul camerei secrete** din două perspective, a **eului real** şi a **eului ficţional**. În primul text se descrie, sub formă de jurnal, salonul casei părinteşti, mai puţin cunoscut, în care copiii intrau foarte rar: „Dar mai cu seamă îmi amintesc de o după-amiază de vară, când toată casa dormea. Am ieşit din odaia noastră, a fratelui meu şi a mea, şi, de-a buşilea, ca să nu fac zgomot, m-am îndreptat spre salon. Aproape că nu-l cunoşteam, căci nu ni se îngăduia să intrăm decât la zilele mari sau când aveam musafiri. Cred, de altfel, că în restul timpului uşa era închisă cu cheia. Dar, de data aceasta, am găsit-o descuiată şi, tot de-a buşelea, am pătruns înăuntru. În clipa următoare, emoţia m-a ţintuit locului. Parcă aş fi intrat într-un palat din basme: storurile erau lăsate şi perdelele grele, de catifea verde, erau trase. În odaie plutea o lumină verde, irizată, ireală, parcă m-aş fi aflat dintr-o dată închis într-un bob uriaş de strugure.“.

Spectacolul camerei interzise este unic, iar eul narator are sentimentul că a pătruns într-un paradis verde: „N-am povestit nimănui despre această descoperire. Simţeam, de altfel, că n-aş fi ştiut ce să povestesc. Dacă aş fi putut utiliza vocabularul adultului, aş fi spus că descoperisem o taină. [...] puteam evoca oricând feeria aceasta verde şi atunci rămâneam nemişcat, aproape nemaiîndrăznind să respir şi regăseam beatitudinea de la început, retrăiam cu aceeaşi intensitate intrarea bruscă în paradisul luminii aceleia neasemuite.“.

Desigur, putem considera că textul este nonficţional numai în măsura în care se referă la un fapt real de viaţă. Semnificaţiile, simbolistica textului, spaţiul amintirii, toate acestea au conotaţii pur literare şi se înscriu, cu deplină certitudine şi relevanţă, în sfera ficţionalului. Autorul însuşi mărturiseşte această „alunecare“ într-un spaţiu al imaginarului trăirilor de mare elevaţie: „Exerciţiul acesta de recuperare a momentului epifanic l-am practicat mulţi ani şi

regăseam întotdeauna aceeaşi plenitudine, în care mă lăsam să alunec ca într-o clipă fără durată, fără început şi fără sfârşit.".

Aceeaşi amintire din „**Memorii**" este transpusă, de data aceasta, în textul unui roman, „**Noaptea de Sânziene**". De astă dată, din perspectiva unui personaj-narator, aceeaşi lumină verde, misterioasă, irizează spaţiul: „Storurile erau lăsate şi în cameră era o penumbră misterioasă, o răcoare de cu totul altă natură decât răcoarea celorlalte camere în care pătrunsesem până atunci. Nu ştiu de ce mi se părea că totul pluteşte acolo într-o lumină verde; poate unde perdelele erau verzi. Căci, altminteri, camera era plină de fel de fel de mobile şi lăzi şi coşuri cu hârtii şi jurnale vechi. Dar mie mi se părea că e verde.".

În textul de roman, detaliile descriptive sunt mai atent elaborate, corelate cu semnificaţii mai generale, regăsite în întreaga operă, ceea ce, de fapt, se şi menţionează în continuare: „Şi atunci, în clipa aceea, am înţeles ce este Sambô. Am înţeles că există aici, pe pământ, lângă noi, la îndemâna noastră, şi totuşi invizibil celorlalţi, inaccesibil celor neiniţiaţi – există un spaţiu privilegiat, un loc paradiziac, pe care, dacă ai avut norocul să-l cunoşti, nu-l mai poţi uita toată viaţa. Căci în Sambô simţeam că trăiesc aşa cum nu mai trăisem până atunci; trăiam altfel, într-o continuă, inexprimabilă fericire. Nu ştiu de unde izvora beatitudinea fără nume. Mai târziu, amintindu-mi de Sambô, am fost sigur că acolo mă aştepta Dumnezeu şi mă lua în braţe îndată ce-i călcam pragul. N-am mai simţit, apoi, nicăieri şi niciodată o asemenea fericire, în nici o biserică, în nici un muzeu; nicăieri şi niciodată.". (***H.S.***)

Sugestii de răspunsuri la exerciţii din manual

Ex. 5/ p. 188. Relataţi în scris una dintre cele mai vechi amintiri ale voastre (30-40 de rânduri) şi transformaţi-o apoi în scriere beletristică.

1. Eram pe munte cu bunica, într-un timp de vară-toamnă. Culegeam mure, iar lumina care se cernea asupra capului era roşietică, crepusculară. Vântul bătea încet, iar momentul zilei era după-amiaza. O zi ca oricare alta, ar fi spus cineva, dacă lumina aceea deosebită, vântul care de abia mişca lăstărişurile nu ar fi fost dovezi ale unei forţe ce există deasupra tuturor lucrurilor şi fiinţelor umane.

Murele se vedeau în lumina amurgului ca printr-o lentilă virtuală a unui geograf inopinat. Culoarea sângerie, închisă, a boabelor de mure, sugera o lume microscopică, în care, probabil, nimeni nu ar fi putut pătrunde cu uşurinţă. Bunica nu spunea nimic, privea lumina sângerie a soarelui acoperit de nori, copleşită de măreţia naturii, de forţa ei extraordinară. Pentru că momentul era unic, devenea o revelaţie a unei forţe ascunse, în care coexistau lumina palidă a soarelui, de dincolo de nori, imaginea coastei de munte ce punea în evidenţă o forţă biologică extraordinară şi noi, eu şi bunica mea, prezenţi la acest spectacol măreţ al lumii dezlănţuite.

Lumina crepusculară poate sugera un alt început, o transformare a lumii cunoscute, o pătrundere în esenţa fenomenelor ce se lasă cu greu dezvăluite. Lumea crepusculară este un univers straniu, prin care se statuează noi puncte de legătură cu atemporalitatea, cu frumuseţea unei lumi de dincolo de lume.

Lumina se cernea pe vârful de munte în urmă cu mulţi ani, dar acest moment a rămas unul special, pentru că dintr-o dată lumea s-a dezvăluit în toată frumuseţea ei.

2. O lumină roşietică se cernea pe deasupra muntelui. Venea parcă de foarte departe şi, în acelaşi timp, de foarte aproape. Soarele era ascuns de norii care se deplasau repede pe cer, de parcă cineva i-ar fi grăbit. Simţeam cum, într-un fel, se dezvăluie misterul ce sălăşluia asupra lumii. Aveam impresia că asist la dezvăluirea unui sentiment, că un semn apare din spatele cortinei lumii. Pentru că eram singur cu bunica, la cules de mure, iar culorile păreau mai vii ca niciodată. Soarele reprezenta lumea de sus, celestă, de nepătruns pentru novici, murele erau dovezile vii că materia

biologică se poate organiza în sisteme complexe, iar noi stăteam și contemplam acest spectacol straniu al lumii, departe de lumea obișnuită, a satului cu case ce se profilau în zare.

Dacă un ochi ar fi pătruns în interiorul boabei de mură ar fi văzut un spectacol greu de descris, pentru că în fiecare cămăruță mii de particule, de microreticuli palpitau de o viață ascunsă, organizați de un regizor necunoscut. Ochiul ar fi mers mai departe și ar fi descoperit ceea ce se întâmplă într-un organism uman, care este principiul ce guvernează lumea vie, mecanismul îmbătrânirii sau al stagnării vârstelor. Aici lucrurile erau mai complicate, deoarece organismul este pus în funcțiune de forțe latente, de mărimi mai mici. A încerca să alimentezi un organism, să îi trezești simțurile adormite, să mărești acuitatea organelor vizual, auditiv sau tactil sau chiar tăria oaselor și elasticitatea mușchilor este un lucru complicat și ține tocmai de această forță intrinsecă, atemporală, ce guvernează deasupra temporalului obișnuit. Și a-i menține starea de tinerețe perpetuă, de nemurire...

Departe, soarele răspândea o căldură ce se simțea în pofida vântului cam rece al sfârșitului de toamnă. Prezent acolo de miliarde de ani sau, poate cine știe, în atimp totul se măsoară în eternități de dinainte de Facerea Lumii, el este cheia către o energie ieftină, ce poate fi folosită și de pământeni.

Mi-am întors ochii spre bunica: o față roșie de soare, un corp viguros, obișnuit cu excursiile pe munte și cu vremurile mai reci sau mai calde. Era o munteancă în adevăratul sens al cuvântului, care știa diferența dintre ciupercile bune și cele rele, aduse de pe coastă. Și erau atâtea ciuperci: lăptoși, care se mâncau în salată de oțet sau fripți, roșiori, ghebe, care se serveau sub formă de conserve, mânătărci, foarte bune prăjite și cu mămăligă. Pentru că mâncărurile la munte sunt diverse, de la bulz cu brânză de coșuleț la ciuperci culese de pe munte și gătite pe lemn aprins sau chiar la tavă.

Priveam cum trec furnicile pe propriile lor poteci, mari cât o unghie, roșii sau negre, gata să producă o înțepătură a cărei umflătură să dureze câteva săptămâni bune. Ele aveau propria ordine, fiecare îndeplinind câte o funcție : războinic, strângător de alimente sau constructor. Sau poate că toate la un loc. Și aveam impresia că mura se observă printr-o lentilă imaginară, ducând către altă lume, unde secretele ultime, nedevoalate, să fie folosite în scopuri înalte, iar oamenii să rămână mereu tineri și nemuritori, folosind o altă energie, mai înaltă decât a ciupercilor care se înmulțeau prin spori și deveneau lipicioase în apa de după ploaie sau în pământul rânced. Pentru că, dincolo de toate aceste imagini, există o putere creatoare a lumii, iar forțele se înmănunchează pentru a construi cărămizile universului palpabil, căruia omul nu a reușit să-i folosească, încă, toate energiile.

Deasupra, lumina soarelui în amurg, ascuns între nori ca un ochi enorm, străjuia încă regnul lumii terestre, biologice sau minerale, învăluindu-l în eternități sau în clipe atemporale… (*H.S.*)

Manualul NICULESCU

IOAN SLAVICI
Simțământul național

Ceea ce se cheamă astăzi, în termenii pedagogiei moderne, educație patriotică, tratează Ioan Slavici încă din anul 1909, în lucrarea sa **„Educațiunea morală"**, în capitolul **„Simțământul național"**. Mai întâi, scriitorul definește conceptul de la care pornește, națiunea, și stabilește corelațiile acestuia cu trăirile complexe ale omului în raport cu societatea: „Nu clasele sociale, nici familiile, ci oamenii care fac parte din ele, alcătuiesc națiunea, fiecare potrivit cu individualitatea lui, și simțământul național nu pornește din conștiința solidarității, ci din iubirea elementară, care leagă între dânșii pe cei sufletește înrudiți.". Acesta e un sentiment cu un grad diferit de manifestare de la om la om, putând „chiar să lipsească la oameni buni, care au avut parte de cea mai rațională educațiune, și să însuflețească pe cei mai stricați oameni și să-i ducă la lepădare de sine".

Slavici folosește indistinct noțiunile de popor și de națiune, identificând însă în cuprinsul acestora oamenii cu o comunitate de viață, muncă, bucurii și necazuri, cu obiceiuri și

„apucături" comune, cu aceeaşi limbă şi „acelaşi fel de a gândi şi a simţi". Sentimentul naţional rezultă tocmai din această comunitate sufletească, dar şi din solidaritatea clădită în apărarea unor ţeluri comune, în primul rând de natură istorică: „Solidaritatea naţională este numai o urmare firească a luptelor purtate pentru păstrarea naţionalităţii ori pentru înlăturarea piedicilor ivite în calea dezvoltării naţionale.". Pe această latură, pot exista pericole greu surmontabile, dacă nu se respectă condiţiile esenţiale ale existenţei unei naţiuni: „Simţământul naţional slăbeşte dacă membrii naţiunii se risipesc, încât nu mai pot să trăiască şi să lucreze împreună, dacă ei se leapădă de tradiţiuni, de credinţe ori de obiceiuri, dar nu se pierde decât prin înstrăinare culturală.". Cel care se înstrăinează e un om care nu înţelege importanţa realităţilor mediului social din care face parte, „nu poate să aibă cuvenita înrâurire culturală şi e vecinic nemulţumit şi cu sine şi cu lumea, om osândit la un fel de sihăstrie.".

Fără „simţământ naţional", oamenii, care pot fi extrem de cumsecade, nu se mai pot înţelege, fiindcă „strică azi ceea ce au clădit ieri şi se mistuie mai mult ori mai puţin în sec." Sentimentul naţional are, la români, conotaţii cu totul deosebite: „Românul, legând naţionalitatea şi de originea comună, care e fără îndoială foarte hotărâtoare, zice în loc de popor şi **neam** şi **neam de oameni**, iar neamul e o fiinţă mare şi cu viaţă neistovită.". „Ambiţia", mândria naţională devine astfel un sentiment firesc, pentru care „mii şi mii de vieţi s-au stins cu însufleţire, valuri mari de sânge s-au vărsat sub stăpânirea acestui gând.". Pentru a se ajunge însă la acest rezultat, trebuie deşteptată mândria naţională, întemeiată pe îndatoririle supreme ale omului faţă de neamul său, care nu se pot dezvolta numai în cercul restrâns al familiei, ci prin participare la viaţa întregii comunităţi. Dacă cercul în care se mişcă omul în timpul copilăriei este mai larg, atunci „cu atât mai în curând şi mai îndeplin se potriveşte firea individuală cu cea naţională.". Copilul care trăieşte în sânul poporului îşi însuşeşte valorile naţionale, felul de a fi al neamului, devine mândru faţă de calităţile acestuia.

Ioan Slavici, care a fost toată viaţa un moralist, consideră că popoarele se înstrăinează tocmai din incapacitatea unor indivizi de a înţelege simţământul naţional şi tot ceea ce a creat neamul de-a lungul timpului. Sentimentul naţional este un corolar al întregii vieţi materiale şi spirituale a individului integrat pe deplin în comunitate: „Cultul trecutului naţional, lauda faptelor săvârşite de străbuni, cunoaşterea istoriei şi a vieţii petrecute în prezent, poeziile şi literatura naţională, precum şi operele de artă desăvârşesc simţământul naţional şi pregătesc pe cei în viaţă pentru continuarea lucrării începute de predecesorii lor, nu pot însă să producă simţământul naţional în inimile celor lipsiţi de el. Aceştia aud şi înţeleg, văd şi simt, dar nu cred, nu se încântă, nu se îmbărbătează, nu se însufleţesc, ci iau parte la lucrarea naţională numai pe cât interesele lor individuale, cele familiale, ori cele de casă o cer acestora.". Aici Slavici identifică marile pericole pentru existenţa unei naţiuni, venite din interior, care duc la pulverizarea ansamblului social şi naţional: „Prin înrâurirea unor asemenea oameni înstrăinaţi se risipesc popoarele, dezbinându-se mai întâi în clase sociale, apoi în familii şi în cele din urmă în indivizi.". (***H.S.***)

Sugestii de răspunsuri la exerciţii din manual

Ex./ p. 191. Citiţi versurile următoare şi identificaţi motivele pentru care instanţa lirică (personajul Sarmis) se dezice de ţara sa, stăpânită de fratele său geamăn, Brigbelu:

„Nu vin să-mi cer coroana, nici ţara mea. O dărui/ Fâşii s-o rupă-oricine şi cum îi place-oricui./ La ce-aş mai cere o ţară, în care nu-i credinţă,/ Unde un frate pe-altul s-ucidă-i cu putinţă!/ Rebel! Făcuşi din sceptru unealtă de ocară,/ Ţi-ai dat tu însuţi pildă din om să fie fiară./ Eu lumii trebuit-am, dar ţie-ţi trebui ea,/ Să fie rea, smintită, coruptă, cum o vrea,/ Tu eşti din a ei milă stăpân şi s-o urmezi/ Tu trebui, ca mai bine în scaun să

te-aşezi;/ Ca nu de vro suflare pe dânsul să te clatini/ Căta-vei să iei ochii prosteşti cu nouă datini./ Din Sybaris vei strânge bătrâni cu bărbi boite,/ Ca neamului să-i deie năravuri mai spoite." (Mihai Eminescu, „**Gemenii**").

Mihai Eminescu prezintă, în „**Gemenii**", motivul fratricidului, ca punct de plecare în dezintegrarea sentimentului naţional, prin descompunerea moravurilor, înlocuirea credinţei vechi cu alta, străină. Fratricidul este astfel posibil, iar sceptrul regelui ajunge „unealtă de ocară", în timp ce lumea se transformă, devine „rea, smintită, coruptă, cum o vrea". Datinile strămoşeşti sunt înlocuite cu altele, în număr de nouă, ce sugerează un nou regim, al decăderii moravurilor, în care apar satirii bătrâni, descendenţi ai vechiului Sybaris, „cu bărbi boite", cu scopul de a da neamului „năravuri mai spoite". În felul acesta, simţământul naţional se schimbă, se năruieşte, fiind înlocuit de alte percepţii asupra lumii, lipsite de morală însă. (***H.S.***)

Manualul CORINT 2

IOAN SLAVICI

Moara cu noroc

În nuvela cea mai cunoscută a lui Ioan Slavici, „**Moara cu noroc**", se poate spune că banul este personajul ascuns, dominant, ce se manifestă în forme diverse de la un capăt la altul al textului, ca o apă subterană, malefică, în care se scufundă, treptat, cei mai mulţi dintre actanţi. Aici scriitorul părăseşte cadrul idilic al satului, în care mai era posibilă reversibilitatea binelui, opus, ca în nuvela „**Comoara**", oraşului, sursă generatoare de rău. În „**Moara cu noroc**", Slavici este autorul unor pagini remarcabile, prin care se introduce în literatura română imaginea stepei, a pustiului lipsit de sentimente, dar, în acelaşi timp, tărâmul necunoscut ce poate să aducă prosperitate, un fel de Eldorado din vestul sălbatic american. Ghiţă ar putea fi şi el un întemeietor, dacă, pe tot parcursul acţiunii, şi-ar păstra calităţile morale iniţiale, ideea de a prospera prin mijloace fireşti, cinstite, edificând şi în pustie, la răscruce de drumuri, un mediu umanizat, care să amintească de toposul edenic ocrotitor. Cârciumarul este şi el un călător de la sat către oraş, părăsind „coliba" natală, simbol al liniştii patriarhale, şi făcând un popas mai mare la Moara cu noroc („Trei ani, măcar trei ani să pot sta aici"), ca apoi să-şi întemeieze la oraş o afacere stabilă, un atelier mare, cu zece calfe şi cu desfacere pe măsură. Pornind către spaţiul ales, el parcurge un drum simbolic, străbate păduri şi ţarini, lasă în urmă sate şi locuri bune, semne ale unei civilizaţii stabile, şi mai ales **coboară**, se lasă în vale, face un ultim popas, unde se află şi un Styx bănuit, „să adapi calul ori vita din jug", dincolo de care „locurile sunt rele". Ca şi în romanul „**Ion**" al lui Rebreanu, transilvănean şi el, traseul semnifică o ciudată **coborâre în Infern**, într-un univers al patimilor, patima banului la Ghiţă şi căderea în păcat a Anei. Spaţiul se constituie aici într-un duşman al omului, îl agresează în mod continuu, îl depersonalizează şi-l dezumanizează, transformându-l într-o marionetă al cărei singur scop este câştigul de bani. Hanul nu este un loc al protecţiei, ca mai târziu la Mihail Sadoveanu, în „**Hanu Ancuţei**" (1928), ci devine un simbol al deriziunii umane, pentru că omul îşi abandonează idealurile înalte, complăcându-se într-o existenţă sordidă, a unui mercantilism provizoriu. În mod involuntar, Slavici, care foloseşte în exprimare limba domoală a celui ce trăieşte în Ardeal, contaminat în oarecare măsură de limba germană, a realizat, în descrieri atente, conexiuni şi cu miturile maniheiste. Astfel, numărul de cruci aflate în faţa hanului, cinci, două de piatră şi trei de lemn, sugerează un număr magic, numărul fiilor Ţinutului Luminos sau o poartă de acces dintre două lumi; dincolo de ele se întinde Infernul, un spaţiu predilect pentru tâlhari de felul lui Lică. De altfel, în sufletul lui Ghiţă se luptă două forţe, una a **credinţei în puritate**, în Lumină, alta **tenebroasă**, de sorginte infernală, aşa cum se vede din evoluţia descendentă a personajului spre Tărâmul Întunericului. Dincolo de cele cinci cruci, în spaţiul Ineului se întinde pustia,

dominată de turme de porci, aspect extrem de sugestiv, pentru că, potrivit unor vechi legende, până şi din infernul celţilor ies la iveală, în întâmpinare, simbolice aglomerări de animale. Aşadar spaţii interferente, fără o linie clară a delimitării între **sacru şi profan**. Cele trei cruci de lemn ar putea însemna numărul personajelor din familia lui Ghiţă care vor scăpa de moarte, crucile de piatră semnificând sfâşitul celorlalţi doi. Ghiţă din **„Moara cu noroc"** este de două ori vinovat: pentru că este om, prin urmare supus cu uşurinţă patimilor, şi, în al doilea rând, pentru că nu-şi abandonează gândurile de îmbogăţire ce îl vor duce la pierzanie. La fel ca Yocknapatawpha, spaţiul sudic imaginat de William Faulkner, „moara cu noroc" este plasată într-un **veldt** (sau într-un **territory of desperation)**, pentru că numai persoane lipsite de speranţă pot recurge, în locuri periclitate, la mijloace de îmbogăţire temporară, sacrificându-şi în acest scop fericirea şi viaţa. Pentru Ghiţă, în spaţiul de jos temporalitatea creşte rapid, până la anihilarea lui existenţială, pentru că, în cele din urmă, el se înstrăinează de lume, după ce s-a alienat de principiile sănătoase ale vieţii. Analizând cu minuţie zonele abisale ale conştiinţei personajelor principale, Ana şi Ghiţă, Slavici depăşeşte maniera estetică a „realismului poporal" din nuvelele anterioare, evoluând către **un realism psihologic**, în concordanţă cu orientările critice ale lui Titu Maiorescu din **„Literatura română şi străinătatea"**, în care consemnează evidenţa că realismul devenise „un întreg curent al gustului estetic în Europa".

Pe acest traseu, al coborârii şi al ieşirii din Infern, nuvela prezintă o simetrie perfectă, de factură clasică. Primul capitol începe cu vorbele prevestitoare ale soacrei lui Ghiţă, care prefigurează marile drame şi conflicte ivite în evoluţia personajelor: „– Omul să fie mulţumit cu sărăcia sa, căci, dacă e vorba, nu bogăţia, ci liniştea colibei tale te face fericit". Citatul extras exprimă chintesenţa filozofiei lui Slavici asupra lumii în general: satul respectă vechile cutume, reprezentând principiile morale pozitive, fapt ilustrat într-o întreagă literatură următoare, de la Octavian Goga până la Mihail Sadoveanu, în timp ce oraşul este un fel de Sodoma şi Gomora, spaţiu malefic şi artificial din care izvorăsc toate păcatele. Finalul nuvelei prezintă, pe malul celălat al Styxului, personajele care s-au salvat de flăcările şi de cenuşa Infernului: bătrâna, neclintită în principiile morale, cu o înţelegere superioară a vieţii şi cu o resemnare aproape biblică în faţa destinului („aşa le-a fost data"), şi copiii, fiinţe încă neprihănite.

Între aceste limite, Ghiţă este un **personaj tragic**, care străbate tot traseul unei **dezumanizări graduale**. După Goethe, când vorbeşte despre opera lui Shakespeare, trei interacţiuni sunt esenţiale pentru determinarea destinului unui personaj: „a trebui – a voi", „a trebui – a înfăptui", „a voi – a înfăptui". Noţiunea de „trebuie" este legată de constantele lumii primitive: omul nu are liberul arbitru, nu „înfăptuieşte" ceea ce „vrea", pentru că nu are puterea extraordinară a zeilor, acel „vouloir c'est faire" (**„Dieux"**, Lamartine), şi atunci el se va supune fatalităţii, unui destin nefavorabil. În aceasta constă vina sa existenţială, de a nu putea să înfăptuiască ceea ce îşi impune cu ardoare. În cazul de faţă, Ghiţă este pus să aleagă între două situaţii nefavorabile: fie să devină bogat, dar corupt, prin intermediul banditului Lică, fie să renunţe la han şi să rămână sărac. Din imperativul „trebuie" se naşte tragedia, din „a voi", verb uneori fără putere de înfăptuire la om, se va naşte drama. Depersonalizarea lui Ghiţă urmează aceste linii ale unei psihologii abisale amănunţit relevate; el se va depărta treptat de Ana, de întreaga familie, va tăinui crimele Sămădăului, devenindu-i astfel complice şi naufragiind în cele din urmă în patima câştigării banului. Rolul lui Lică, personaj malefic, chiar mefistofelic, emanaţie a „locurilor rele" pe care le domină, un fel de **spiritus loci**, este de a arăta inevitabilitatea catastrofei: dacă Ghiţă ar fi fost un personaj suficient de puternic, nu ar fi trebuit să câştige bani şi s-ar fi mulţumit să subziste într-un mediu neprielnic, rămânând însă fericit. Dar, dintr-o patimă crescândă, el încearcă să se sustragă destinului şi, supus influenţei irepresibile a lui Lică, îşi doreşte chiar înstrăinarea de familie, ca o eliberare de o povară care îi răpeşte libertatea în faţa sămădăului: „Ghiţă întâia oară în viaţa lui ar fi voit să n-aibă nevastă şi copii, pentru ca să poată zice: «Prea puţin îmi pasă!»". Învoiala cu Lică, în urma unui mare

zbucium lăuntric, nu este nici uşoară, nici de bunăvoie: „– Tu vezi prea bine că am nevastă şi copii şi că nu-ţi pot face nimic. Îmi iai banii: să-ţi fie de bine! Mi-ai luat liniştea sufletului şi mi-ai stricat viaţa: să-ţi fie de bine! [...] Tu poţi să mă omori, Lică, tu cu oamenii tăi; eu pot să te duc pe tine la spânzurătoare!". Ghiţă realizează că vina sa nu poate fi eludată: „Ce să-mi fac dacă e în mine ceva mai tare decât voinţa mea?! Nici cocoşatul nu e însuşi vinovat că are cocoaşă în spinare: nimeni mai mult ca dânsul n-ar dori să n-o aibă". Bogăţia, prin conexiunea pe care o are cu banii, ochiul dracului în viziunea lui Slavici, este sursă de mari nelinişti pentru cel bogat, este, mai mult, sursă de dezumanizare.

Ghiţă încearcă totuşi să contrabalanseze legătura primejdioasă cu Lică printr-o apropiere minuţios calculată de Pintea: „Ghiţă se bucura când veneau jandarmii şi îşi dedea toată silinţa să se pună bine cu dânşii; le dedea mâncare şi băutură fără ca să primească banii când ei voiau să plătească, îi ţinea de vorbă şi umbla mereu în voile lor". Dar dezvăluirile ulterioare îi arată că şi Pintea avusese în viaţă un traseu sinuos: el fusese tâlhar de tagma lui Lică, pedepsit şi eliberat, transformat apoi în jandarm pentru a se răzbuna. De aceea, chinul lui Ghiţă nu este înţeles de Pintea în complexitatea lui şi sprijinul pe care îl caută dispare încetul cu încetul: „Perduse toate bucuriilĕ, toată părerea de bine pe care omul o sâmte când vede pe acela pentru care sâmte tragere de inimă [...] căci nimic nu dă lumii o mai strălucită podoabă decât omul despre care putem să ne facem gânduri bune!? Despre Pintea, un fost tovarăş al lui Lică, om ieşit din fundul temniţelor ca să-şi urmărească prietenii de mai nainte, om care bănuieşte pe toată lumea, fiindcă asta îi este meseria; [...] în acest om el pusese el mai multă încredere decât în aceea cu care era legat pe toată viaţa". Totuşi, către sfârşitul nuvelei înscenează prinderea lui Lică Sămădăul, cu suficiente dovezi de vinovăţie asupra lui, fapt ce va grăbi deznodământul acţiunii şi sfârşitul personajelor principale angajate în conflict. Destinul se va revărsa, încă o dată, biruitor asupra lor. Pentru a-l da pe Lică pe mâna lui Pintea, Ghiţă pleacă de la Moara cu noroc tocmai când Ana înclină să se prindă „în jocul dragostei" cu Sămădăul, apoi, plin de răzbunare, îşi ucide, într-o scenă cumplită, soţia şi este împuşcat, la rândul lui, de Răuţ, la comanda lui Lică. Acesta incendiază, pentru a-şi şterge urmele, cârciuma şi, rămas fără cal şi fiind urmărit de Pintea, se sinucide, strivindu-şi capul de un stejar, în aceeaşi pustietate a „locurilor rele" în care şi-a dus întreaga viaţă aventuroasă. Mai mult, Pintea îi va arunca trupul în râul ce înconjura locurile infernale ca un adevărat Styx, făcându-l să dispară pentru totdeauna în substanţa malefică din care apăruse.

Caracteristicile personajelor sunt determinate, în mare măsură, cum se observă şi în cazul lui Ghiţă, de spaţiul în care acestea îşi trăiesc viaţa. În **„Moara cu noroc"**, întâmplările se desfăşoară la o încrucişare de drumuri, unde se adună călătorii obosiţi de atâta mers, într-un **spaţiu** devenit **mercantil**, cârciumă, care în vremuri mai vechi fusese moară, simbol al unor ocupaţii paşnice, nevinovate. Dacă pentru alte literaturi există, ca **locuri-cheie** în care se desfăşoară acţiunile, **farul, gara, locomotiva, malul mării**, aici **hanul** este acel punct în care vin oamenii din toate locurile, aducând noutăţi, ştiri despre întâmplări din zonele învecinate. Este punctul cel mai animat, unde se întâmplă lucrurile cele mai palpitante: este confluenţa mai multor linii de demarcaţie spaţială, disjuncte între ele, dar şi punctul cel mai periculos, căci bandiţii întotdeauna îi atacă pe cei cu bani, nu pe locuitorii vreunei ţarini de la capătul satului, unde trăiesc oameni săraci. Aici domneşte, de fapt, **teroarea sălbăticiei**, de unde vin **veşti nelămurite** şi unde oamenii ce apar **dinspre graniţele necunoscutului** sunt stranii şi cruzi.

Bătrâna este singurul personaj din **„Moara cu noroc"** care nu realizează până la sfârşit **invazia răului**, chiar crezând, în final, că incendiul de la cârciumă s-a datorat unui accident: „Se vede c-au lăsat ferestrele deschise!". Ancorată definitiv în **preceptul** gnomic al **binelui**, dat numai de **sărăcia colibei** proprii, îşi închipuie viaţa în alt mod, într-o inerţie specifică vârstei înaintate: ea şi Ana vor şedea pe prispa casei, într-o linişte totală, contemplând natura, discutând despre casă. În fond, ea este un personaj molcom, desprins parcă din basmele

patriarhale, în care oamenii stau în fața sobei, așteptând cu încredere ziua de mâine. Liniștea ei aparține unui destin similar cu cel al lui Filemon și Baucis, pentru care viața este trăită la nivelul elementar, fără zgomot, fără surle, cei doi fiind resemnați în propriile lor acțiuni, fără aspirația altui orizont decât cel deja constituit. În felul acesta, eroii legendei grecești scapă de moartea hărăzită propriului sat hrăpăreț, ce refuzase să ofere adăpost zeilor veniți sub înfățișare de drumeți, dovedindu-se, o dată în plus, că banii generează răul: Filemon și Baucis se sting din viață în același timp, după cum îi ceruseră lui Zeus, în timp ce bogații satului mor înecați. La fel, bătrâna din **„Moara cu noroc"** scapă de la moarte, luând și copiii cu ea, după ce hanul pierise în flăcări. Bătrâna, mama Anei, este un personaj cu rol de moderator, adeptă încă a unei concepții idilice, după care banii nu contribuie la umanizarea lumii, ci constituie sursa ei de pierzanie. Morala aceasta este a satului arhaic, încă nedegradat de intruziunea economicului.

Spre deosebire de ea, Ana, urmându-și îndeaproape, în mod firesc, soțul, se lasă în voia unei lumi mai agitate, pline de convulsii, părăsind satul natal, în care doar o bătrână biserică își sună monoton clopotul, vestind trecerea timpului. Ea nu pare pregătită însă pentru misiunea pe care Ghiță i-o atribuie în pustietatea de la Moara cu noroc. Bătrâna, mama ei, știe acest lucru cel mai bine: „Ana îmi părea prea tânără, prea așezată, oarecum prea blândă la fire și-mi vine să râd când mi-o închipuiesc cârciumăriță". Cu toate acestea, la început lucrurile merg bine, amenințările nu și-au făcut încă apariția, scenele de viață armonioasă fiind antologice: „Sâmbătă de cu seara locul se deșerta și Ghiță, ajungând să mai răsufle, se punea cu Ana și cu bătrâna să numere banii, și atunci el privea la Ana, Ana privea la el, amândoi priveau la cei doi copilași, căci doi erau acum, iară bătrâna privea la câteșipatru și se sâmțea întinerită, căci avea un ginere harnic, o fată norocoasă, doi nepoți sprinteni, iară sporul era dat de la Dumnezeu, dintr-un câștig făcut cu bine.". În viziunea bătrânei și a Anei, la începutul nuvelei întâlnim imaginea unui **paradis terestru**. Locul hanului este plasat la margine de țarini, fiind pitoresc: de acolo se văd satele așezate frumos de-a lungul văii, chiar la mijlocul drumului între locul bun și cel rău, undeva într-o vale. Punctul este un loc de întâlnire pentru drumețul singuratic, iar moara, devenită **suprapersonaj**, semnifică mișcarea neîntreruptă, continuă, aducând noroc și pace. Natura este încă virgină, fără intruziunea greu de suportat a meșteșugurilor, cu mărăcini și ierburi lăsate de izbeliște, deci un loc unde sevele naturii se manifestă în voie. O **pădure ca de început de lume**, unde lucrurile sunt încă neschimbate, un loc în care se pot petrece evenimente deosebite. Odată stabilit acest cadru special, este rândul personajelor să intre în scenă, Ghiță și tânăra sa nevastă, caracterizată adecvat, prin **enumerare de epitete** și prin **însumare de repetiții**: „Ana cea înțeleaptă și așezată, deodată își pierde cumpătul și se aruncă asupra lui, căci Ana era tânără și frumoasă, Ana era fragedă și subțirică, Ana era sprintenă și mlădioasă, iară el însuși era înalt și spătos, o purta ca pe o pană subțirică". Locul nu devine pustiu decât atunci când vântul bate puternic în cumpăna părăsită a morii, ca un semnal sumbru de avertizare, și atunci Ghiță caută grijuliu să vadă dacă soția mai este lângă el. Dragostea dintre cei doi este pură, încă nealterată de puterea banului. Dar banul este un factor de distrugere, care îl transformă pe cel posedat într-un personaj marcat de irepresibile obsesii, într-un Harpagon, ce nu ezită să-și sacrifice familia pentru avere. Acesta va fi și cazul lui Ghiță, care, dintr-un soț iubitor, ajunge complice la tâlhării, aliat cu oameni ca Lică Sămădăul, înglodat până peste cap în afaceri dubioase.

În fața **agresiunii malefice** întrupate de Lică, Ana se dovedește, prin chiar condiția ei feminină și prin puritatea nealterată încă, un personaj mult mai vulnerabil decât Ghiță. Sămădăul găsește în aceasta teritoriul sufletesc al unor diabolice experimente, conduse cu o impecabilă strategie de corupător. Deși își dă seama de primejdie, avertizându-și în câteva rânduri soțul de intențiile dubioase ale Sămădăului, reacțiile Anei în prezența lui Lică vor fi mai totdeauna nepotrivite, tot atâtea trepte de amplificare a unei **atracții maladive**, favorizate și de înstrăinarea lui Ghiță de propria familie. Ana este mai sensibilă decât el la semnele malefice ale străinului și,

pe parcursul nuvelei, va încerca şi ea un proces de adaptare, care va lua, în cele din urmă, prin **pervertire sufletească**, forma unei relaţii amoroase. Încă de la apariţia lui Lică la Moara cu noroc, Ana rămâne surprinsă că acesta nu o bagă în seamă: „Dacă Lică ar fi fost alt om, el n-ar fi stătut aşa cu privirea pierdută în vânt, ci s-ar fi bucurat de vederea femeii frumoase, care-l privea oarecum pierdută şi speriată de bărbăţia înfăţişării lui.". Este o atitudine oarecum romantică, pentru că Ana, cu timpul, „confundă depravarea cu joaca, iubirea pentru altul cu grija pentru soţul ei, resentimentul faţă de acesta cu sila faţă de insecuritatea morală" (Magdalena Popescu, „**Slavici**", 1977). Mai târziu, la un chef cu lăutari la cârciumă, Lică îi aruncă o provocare violentă şi precisă, când, după un dans înfocat, în care ea se lasă atrasă cu o **plăcere tulbure**, „el o strânse apoi în braţe, o ridică de la pământ, se învârti cu ea o dată, o sărută şi o puse pe laviţă", întrebând în acelaşi timp cu viclenie pe Ghiţă de ce nu ţine la cârciumă şi o slujnică pentru distracţii erotice. La plecarea lui Lică, a doua zi, de la Moara cu noroc, „Ana, întâia oară în viaţa ei, simţi tragere de inimă pentru Lică", insinuându-se în sufletul ei o stare de confuzie între cei doi bărbaţi („căci soarta soţului său era acum legată de a lui"), tranşată în cele din urmă în favoarea Sămădăului. Lică se substituie astfel treptat, în relaţiile cu Ana, lui Ghiţă, mimând cu viclenie scene familiale, jocul cu copiii şi cu câinii, împletirea unui bici, conducând-o cu metodă, prin comparaţie cu slujnica Uţa, pe **panta viciului**, a dansului dezmăţat şi a vorbirii deşucheate. În timp ce Ghiţă încearcă să se elibereze de Lică Sămădăul, chiar cu sacrificii greu de acceptat, Ana îi cade definitiv în braţe, într-o **confuzie totală în identificarea răului**: „Acu rămâi. Tu eşti om, Lică, iară Ghiţă nu e decât o muiere îmbrăcată în haine bărbăteşti, ba chiar mai rău decât aşa." Moartea ei pare a fi singura soluţie la starea de eroare şi de confuzie prin care a trecut, coborând-o, în infernul patimii, pe treapta cea mai de jos. „Scena are tragismul dostoievskian al solidarităţii în nenorocire", spune Magdalena Popescu în studiul mai sus citat. De fapt, Ghiţă o salvează pe Ana din „imensul chin al păcatului", gestul său final fiind mai mult un act de dragoste decât de cruzime, într-o dispariţie comună, în acelaşi timp a amândurora: „– Nu-ţi fie frică, îi zise el înduioşat; tu ştii că-mi eşti dragă ca lumina ochilor [...] Ghiţă începu şi el să plângă, o strânse la sân şi îi sărută fruntea.".

Figura tenebroasă a lui Lică se desprinde din relieful ardelean de semipustie, care, prin mister şi întindere, favorizează creşterea porcilor. Porcarii sunt, de aceea, oamenii de frunte ai locurilor. **Sămădău** este un cuvânt care înseamnă staroste de porcari, cel ce răspunde de slujbaşii mai săraci. Sămădăii sunt însă personaje misterioase, ce se conduc după legi doar de ei ştiute şi nu răspund decât arareori la întrebări. Ei îşi dedică viaţa creşterii porcilor, închişi între stepele în care îmbătrânesc şi mor; poate şi de aceea viaţa lor este tumultuoasă şi scurtă, iar gesturile extreme sunt frecvente. Lumea de la capăt de lume, trăită în pustă, este disperată, aici, fiecare gest de dobândire a puterii sau a unei averi mai mari avându-şi propria semnificaţie. De fapt, Lică Sămădăul urmează tipologia aventurierilor angrenaţi în **the golden rush (goana după aur)**, nemulţumit cu ceea ce îi aduce soarta, încercând să scoată cât mai mulţi bani din orice afacere. Personajul este orbit de putere şi de bani, pentru că nu are o altă soluţie, banii neputând să îl scape de urmărirea permanentă a oamenilor legii. Caracterul său întunecat este parcă o sinteză a petelor de culoare ale turmelor nenumărate pe care le păzeşte, o **emanaţie telurică** a aglomerărilor tulburi.

Neliniştea sa browniană, de om supus marilor forţe întunecate ale sufletului, se transmite la nivelul întregii familii a lui Ghiţă cârciumarul, primul care se sesizează fiind chiar el: „Ăştia nu prea îmi par a oameni buni". Lică Sămădăul ocupă un loc aparte în acest climat social: este cunoscut chiar de domni, dă mâna cu toată lumea, răspunde de cele douăzeci şi trei de turme de porci de la care nimeni nu îndrăzneşte să fure. Este, cu toate acestea, un om lipsit de sevă: banii nu-i dau viaţă, îl fac doar să strălucească mai palid în acest tablou deşertic. Un personaj real al deşertului nu poate să fie altcumva decât uscat, lipsit de o **vitalitate organică**

autentică, diminuare vitală pe care o cultivă şi la cei din preajma sa, mergând până la anihilare, până la crimă.

Ghiţă se simte ameninţat de prezenţa Sămădăului, de caracterul alunecos al personajului, relevat chiar de la început prin faptul că acesta soseşte, la han, pe un drum ocolit. Prin tot ce face, Lică se manifestă ca un **personaj malefic**: îmblânzeşte câinii de la hanul lui Ghiţă pentru a-şi putea aduce oamenii fără grijă la el, ignoră mijloacele de apărare ale hangiului, sporite inutil prin cumpărarea a două pistoale sau prin angajarea unui argat. Cunoaşterea limbajului câinilor, ca şi puterea de a se impune oamenilor fac din Lică un **solomonar**, pentru care graniţele psihologiei umane şi animaliere nu constituie o piedică. Portretul său fizic aparţine însă unui om îmbătrânit înainte de vreme, cu figura uscăţivă, deşi este tânăr, de numai treizeci şi şase de ani. Dar el se deosebeşte prin port în mod esenţial de ceilalţi porcari care mai vin pe la moară: „Lică era porcar, însă dintre cei ce poartă cămaşă subţire şi albă ca floricelele, pieptar cu bumbi de argint şi bice de carmajin cu codoriştea de os împodobit cu flori tăiate şi cu ghintuleţe de aur". Atitudinea sa este de **stăpân necontestat al locurilor**: imediat ce ajunge la han întreabă de cârciumar şi aruncă o privire scrutătoare în jur. Ochii mici îi denotă viclenia, sprâncenele capacitatea de disimulare, iar uscăciunea feţei, trecerea rapidă a timpului, trăirile interioare extreme.

În discuţia cu Ghiţă, Lică este de neînduplecat: tendinţa de a-i supune pe ceilalţi este nestăpânită, fie că este determinată de o **presiune a timpului**, **de voinţa de putere**, care apasă greu asupra lui, fie că este cea a unui personaj **demonic**. Nu admite contraziceri şi, din acest punct de vedere, cârciumarul rămâne **personajul slab**. „Ori îmi vei face pe plac, ori îmi fac rând de alt om la Moara cu noroc", îi va spune Lică. Ghiţă trebuie să plătească în bani, să **recompenseze** acceptarea lui în **spaţiul neprotejat**. Lui Ghiţă îi este frică de porcari şi în cele din urmă cedează presiunii psihologice: va face de acum încolo precum îi dictează maleficul personaj. O dată cu acest fapt, adevăratul Ghiţă moare, este înlocuit de un altul ce va fi preocupat doar de obţinerea banilor, de conservarea lor, aurul corupându-l în cel mai înalt grad.

În deznodământul nuvelei, toate forţele răului se distrug inconştient unele pe celelalte, urmând a căuta alte locuri, alţi oameni care să treacă prin aceleaşi experienţe. Ana este omorâtă de Ghiţă, într-un teribil proces de **ştergere purificatoare a evenimentelor**. Lică însuşi reapare pentru a-l ucide pe Ghiţă, prin intermediul lui Răuţ, şi pentru a da foc **hanului blestemat**. Pintea este ultimul care încheie această succesiune finală de omoruri: urmărit de el fără scăpare, Lică se sinucide, strivindu-şi capul de stejarul părăsit din mijlocul câmpiei, iar trupul îi e aruncat de jandarm în apă, ca „nimeni în lume să nu afle" că nu a fost supus legilor. Banii nu îi mai sunt de folos în încercarea sa de a se opune timpului şi Lică îşi scurtează cu de la sine putere destinul său tragic. Astfel se încheie o nuvelă memorabilă, în care **conflictele** sunt **multiple**: între **dragoste** şi **bani**, între **bunul simţ** şi incapacitatea de a rezista **coruperii**, între **eul uman trecător** şi **pustia netezitoare de vieţi**. **Răului absolut** nu i se poate rezista şi personajele, neavând forţa de a se opune **entropiei pustiitoare**, se sting ca nişte lumânări în vânt. Ghiţă este **romantic** prin traiectoria sa fulgurantă, **realist** prin lumea în care trăieşte şi **idilic** prin speranţa vagă de a trece nevătămat, neschimbat, pragul dintre **bine** şi **rău**. Ca un crescendo al deriziunii generatoare de rău, toate personajele ce abdică de la legi bine constituite, de la morală, se sfărâmă, se dezagregă, dispar rapid de pe scena lumii. Stepa redevine locul unde numai forţele oarbe, stihiale, ale destinului rezistă, manifestându-şi puterea asupra sărmanelor trupuri de humă ale locuitorilor ei. (***H.S.***)

Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual

Ex. 2/ p. 231. Ce fel de conflict credeți că poate provoca opoziția dintre dorința de a scăpa de sărăcie a cizmarului Ghiță și lăcomia tot mai mare a hangiului Ghiță, devenit deja complice al tâlharului Lică?

În capitolul V, confruntarea dintre Lică și Ghiță are loc pe fundalul unei tensiuni crescânde, firească între două personaje puternice. Lică ia „de la brâu un teanc de bucăți de piele înșirate pe o verigă de sârmă", semnele distinctive ale turmelor sale, fiecare fiind înșirată pe acest răboj insolit. Pentru a preveni furturile, sămădăul îi cere să urmărească orice mișcare de turme aflate în trecere prin fața cârciumii. Ghiță nu este însă de acord cu subordonarea necondiționată în fața acestuia, replicând „răspicat și aspru" că „înțelegere cu de-a sila nu se poate": „Am doi câni minunați, cum ziceai, și tot ați venit trei inși fără de știrea nimănui. Puteți să ne omorâți pe toți câți suntem aici, și nimeni n-are să știe că voi ne-ați omorât; puteți să luați ce vă place...".

Lică nu i se pare un om cinstit, fiindcă venise pe furiș, „pe potecă", nu pe drum drept, sporind neîncrederea lui Ghiță, acesta fiind conștient că tovărășia cu Lică nu duce la nimic bun. Sămădăul devine apoi aproape brutal, cerându-i cheile „de la saltarul mesei, de la dulap, de la orice ladă", înstăpânindu-se cu forța în casa lui Ghiță, chiar luând „cu împrumut", „cu camătă, cu cametele cametelor", bani de la cârciumar, fără însă a-i număra. Pentru Ghiță, Lică devine acum un personaj antagonist, cu care se deschide un conflict ce ar putea ajunge pe viață și pe moarte: „Ghiță ar fi avut poftă să sară pe el și să-l sfâșie în bucăți, dar nu putea, pentru că ceilalți doi erau în apropiere și ar fi trebuit să mântuie prea iute cu dânsul". Ceea ce-l înfurie cel mai tare este însă aerul batjocoritor al sămădăului, întâmpinat de Ghiță cu un gest de ultimă fermitate: „– Nu te mișca, dacă nu vrei să fie moarte de om!".

Conflictul este, în această secvență narativă, **dublu**, prelungit apoi, într-o dualitate constantă, în întreaga nuvelă: unul **exterior**, între Ghiță și Lică, primul neacceptând subordonarea decât cu mare greutate, și altul **interior**, psihologic: Ghiță oscilează între dorința de a se îmbogăți prin orice mijloace și cea de a scăpa de tirania lui Lică. În acest fel, Ghiță este un **personaj mobil**, care evoluează de-a lungul acțiunii, în timp ce Lică este un personaj **imobil**, rămas constant în manifestări și în trăsături. Din punctul de vedere al schimbării condiției lor existențiale în roman, personajele pot fi deci **mobile** și **imobile**, ultimele rămânând constante de-a lungul întregii acțiuni. În accepția lui E. M. Forster, termenii corespunzători pot fi **personaje rotunde** și **personaje plate**. În rândul personajelor imobile, plate prin urmare, pot fi identificate câteva tipuri consacrate: avarul, mizantropul, trădătorul, îndrăgostitul. Personaj negativ, Lică exprimă pe deplin simbolistica morții care va cuprinde în final personajele principale: biciul pe care-l poartă, un instrument al sclaviei, brâul, amintind de Șarpele cel Rău ce ispitește omul primordial, cuțitul, cu dublă funcție, de apărător al vieții, dar și de instrument egalizator, aducător de moarte. (***H.S.***)

ADDENDA

Magdalena Popescu, 1977

„Slavici e unul dintre cei mai subtili tehnicieni ai contrastului din literatura română. Dar contrastul la el e unul interior, de ritm și tensiune, opunând în genere nu factori polarizați prin definiție, disimetrici, ci discontinuități neașteptate, care violentează obișnuințele înrădăcinate ale lecturii."

Manualul CORINT 2

AUGUSTIN BUZURA

Vocile nopții

AUGUSTIN BUZURA (n. 1938). Prozator. Scriitor cu mare audiență la public în vremea totalitarismului comunist, remarcat chiar de la începuturile sale literare, prin volumele de povestiri „**Capul Bunei Speranțe**" (1963) și „**De ce zboară vulturul**" (1966). Este un cititor

fervent al unor opere remarcabile din literatura română şi universală, fapt consemnat în volumul „**Bloc notes**“ (1981), cu referiri eseistice la Dostoievski, William Faulkner, James Joyce, Slavici, Agârbiceanu, Camil Petrescu, Gib Mihăescu. Romanele lui Buzura, „**Absenţii**“ (1970), „**Feţele tăcerii**“ (1974), „**Orgolii**“ (1977), „**Vocile nopţii**“ (1980), „**Refugii**“ (1984) şi „**Drumul cenuşii**“ (1988) transpun în spaţiul epic crize de conştiinţă generate de un univers concentraţionar, viziunea artistică profundă bazându-se pe introspecţie şi rememorare critică, uneori ironică, implicând semnificaţii de roman-parabolă, cu lecturi, în diverse registre de receptare estetică. „**Absenţii**“ este un roman grav, în stilul lui Butor, Robbe-Grillet sau Claude Simon. Personajul principal este un doctor, Mihai Bogdan, dezgustat de viaţă, care permite ca ideile sale să fie furate de şeful său, idei prezentate apoi de acesta la congrese internaţionale. În „**Orgolii**“, Ion Cristian este un cercetător ajuns în pragul unei mari descoperiri, care ar putea eradica ter ila maladie a cancerului; viaţa lui fusese zbuciumată: avusese o soţie bolnavă de cancer şi, ca fapt social specific epocii, fusese băgat la închisoare de Varlaam, tipul torţionarului prin excelenţă. În „**Feţele tăcerii**“ se reconstituie, în planuri paralele sau de multe ori interferente, două destine ce au traversat „obsedantul deceniu“ comunist. Este vorba de un fost activist de partid şi de un firesc opozant, Carol Măgureanu, care suferă toate umilirile unei epoci pline de atrocităţi. Ştefan Pintea din „**Vocile nopţii**“ îşi întrerupe studiile universitare din cauza greutăţilor şi se angajează la o uzină, care îl macină încetul cu încetul. Ioana Olaru din „**Refugii**“ este o traducătoare de engleză la o întreprindere din Râul Doamnei, dar îşi ratează destinul, devenind „refugiu“ pentru o serie de personaje importante ale epocii.

După 1990, Augustin Buzura publică din nou romanele anterioare, amputate de cenzură, în variante întregite: „**Feţele tăcerii**“ (1991) şi „**Drumul cenuşii**“ (1992). La acestea se adaugă un roman inspirat din evenimentele imediate de după 1989, „**Recviem pentru nebuni şi bestii**“ (1999).

Lumea descrisă de Augustin Buzura în „**Vocile nopţii**“ (1980) este a mediilor periferice, a oamenilor defavorizaţi, în care elementele de civilizaţie sunt puţine. Este pus în evidenţă fenomenul „migrării“ oamenilor de la sat la oraş, unde condiţiile sunt încă mizere, lumea trăind în adevărate „bidonville“-uri ale unei epoci stranii. Eroul, Ştefan Pintea, devine un alienat, un paria pentru noile categorii sociale, rătăcind la hotarul dintre două lumi. Tipul căruia îi aparţine este cel al înstrăinatului, al refuzatului de societate, comparabil cu Surupăceanu din „**Intrusul**“, de Marin Preda. Această proiectare a personajului în afara lumii determină rătăcirea lui existenţială, ca a unui Stephen Dedalus pierdut în ansamblul relaţiilor sociale, devenit singur într-o încercare disperată de a domina lumea.

Ştefan Pintea, păstrează în minte imaginile fascinante ale **spaţiului de afară**: „În urmă cu doi ani, aflat cu o delegaţie studenţească în Iugoslavia, ne-am oprit câteva zile la o cabană în munţii Muntenegrului, în apropierea micii localităţi D. Cum nu eram amator de ascensiuni montane şi nici de ghitare prea dezlănţuite, mă hotărâsem să-mi pierd vremea în jurul elegantei cabane, prin pădurea odihnitoare de brad, şi la mânăstirea din imediata apropiere. Era acolo o linişte deplină, materială; brazii şi fagii păzeau cabana de suflul fierbinte al văzduhului, iar mai jos, mestecenii albi, numeroşi, ce înconjurau zidurile mânăstirii – îmi întreţineau involuntar nevoia de a mă regăsi. Imposibilitatea de a-mi însoţi colegii o pusesem pe seama unei indigestii şi, cum până atunci nu fusesem văzut dându-mă în vânt după nordicele blonde şi nici după conversaţii foarte sofisticate sau alcooluri mai rar întâlnite chiar şi la bufetele lor studenţeşti, şeful se lăsase convins, iar colegii iugoslavi mă prevăzuseră cu o farmacie întreagă.“ Personajul este fascinat de „o tânără vikingă“, „cu elasticul unui miniprodus textil adâncit în partea superioară a coapselor şi nu a bazinului“, care îl cercetează curioasă dincolo de reflexele geamului. Un personaj ciudat în această excursie este şi Violetta, o ziaristă de stânga, având părerea deformată cum că toţi din ţările comuniste sunt „fraţi, fără duşmani...“. Violetta are „ochi mari, negri, cu gene lungi, ciudate“, iar companionul ei este pictor; pictând „o fetişcană nostimă, o băştinaşă“, câştigase pentru portret mai mult decât ar fi câştigat într-o viaţă întreagă. Femeia, soţia pictorului Vecchio, are coşmaruri nebănuite: fostul ei soţ murise pe o şosea,

lovindu-se de un stâlp de înaltă tensiune, după ce avusese o aventură cu o altă femeie, aceasta, rămasă gravidă cu altcineva, dând apoi vina pe el. Coșmarurile femeii proveneau și dintr-o întâmplare petrecută nu demult: Violetta se urcase la bordul unui avion ce fusese deturnat de teroriști, trecând prin amenințări insuportabile (o teroristă îi ținuse automatul la tâmplă, putând oricând să apese pe trăgaci). Ștefan Pintea are o aventură cu această femeie, chiar în ritmul unei melodii, „We are animals in a world, no one knows?".

În viața de toate zilele, personajul trăiește într-un cămin, unde are neînțelegeri cu conlocuitorii săi, mult prea brutali, chiar luptându-se cu Sultan și cu Sam, doi bătăuși notorii. Căminul este populat de o lume ciudată, de inși „calificați la locul de muncă, oameni cu școli profesionale, licee, țărani, recalificați, funcționari trimiși în producție după câte o reducere de schemă", cu nume comune, Droangă, Nelutu, Gelu Bălan, Goran, maistrul Nicoară. Radu Masculu, spre exemplu, vrea să se întoarcă acasă însurat cu o fiică de ștab, să sperie găinile pe o rază de zece kilometri. Distracțiile constau în fredonarea unor melodii, „Submarinul galben", „Nathalie" și „Katiușa", în fața unui public numeros. Alte personaje sunt Lena, Filipaș, „om încuiat, rece, inflexibil, lăsând impresia că-i vine foarte greu să nu strige". Sultan este un personaj violent, care se întoarce la cămin mai totdeauna beat, gata să se ia la bătaie cu cineva. Pintea se va muta și în casa lui Filipaș. În periplul său prin lume, descoperă alte personaje, precum Magdalena Stănescu, „femeia-plutonier". La chefurile protipendadei participă o lume pestriță, care cântă melodii lăutărești, într-o notă vulgară.

Vocea naratorială se îndreaptă din nou spre orașul D., unde Violetta povestește cum trăise printre drogați, în Neadle Park, în New York, descriind comunitatea „infectă de toxicomani", **shooting gallery**-le din zonă. Sandra este o prostituată care se droghează, ocupând serile unor hodorogi. Aventura cu Violetta continuă într-un spațiu silvestru, lângă o stâncă sălbatică și un lac montan, precum în sărbătorile bahice de altădată, cei doi fiind surprinși de un grup de copii, care le dau mure. Violetta se va despărți de erou, folosit mai ales pentru a-și înșela bărbatul, pictor, care, la rândul lui, o înșelase cu modelul folosit pentru tablouri.

Pintea este interogat și de locotenentul Veza în legătură cu ceea ce i s-a întâmplat în mod deosebit în ultima lună, cu un pachet ciudat refuzat de la niște bătrâni. El este suspectat că ar fi furat bani de la Vasâi, pentru o casă mult prea mare în comparație cu posibilitățile sale. Veza îi verificase întreaga viață de până atunci. Realitatea fusese că Goran și Vasâi se oferiseră să-i construiască această casă gratuit.

Granița dintre trezie și oniric se lasă greu decelată: Pintea este cuprins, rând pe rând, de stări deprimante, care îi acutizează drama existențială. Obsesia se repetă în mod periodic, iar visele cuprind „o roată de moară suspendată deasupra unui pârâu sec", un pârâu care nu vine de nicăieri, cu forme bizare, și un câmp de statui albe, ale nimănui. Mai târziu, imaginea dispare treptat, lăsând în urmă o succesiune de culori: de la galben violent, semn al pustiirii totale, la cenușiu. Întrebările lui Pintea nu ajută cu nimic această dilemă: „Unde sunt? Ce se întâmplă cu mine?", ele fiind puse în van. Visele devin un mesaj pe care cineva îl trimite cu intermitență, ca pe un avertisment pe care receptorul nu reușește să-l descifreze, fiindcă sunt însoțite de o tensiune perpetuă, de „pulsația neobișnuită, aparte, ca o amintire gravă, esențială". Urmele pustiului se pierd, iar statuile dispar, doar roata se păstrează, „putrezită". Roata este un simbol al trecerii necontenite a timpului, iar statuile pot fi arhetipurile umane, acum dispărute. Insomnia generată de invazia viselor determină o ciudată reducție spațială a camerei, în care pereții se comprimă, iar peisajul cotidian obsesiv reapare. Personajul se simte prizonierul unei voințe superioare, căreia nu i se poate împotrivi. Energia visului disipează „încătușarea zidurilor de beton", creând o materie imorfă. Somnul devine însă exasperant: Pintea adoarme cu perna pe cap, pentru a nu mai auzi sforăitul inginerului Filipaș. Acesta are o indispoziție permanentă: „cămășile erau prost călcate, cravatele demodate, mototolite, mâncarea, ori prea caldă, ori prea rece", sunt transmise înjurături prin telefon către secția lui, la maiștri sau la muncitori.

Dimineața devine doar a lui Filipaş, care rămâne acolo numai ca urmare a insistențelor unei verişoare imaginare: Ioana Stoian. Ziua conține acelaşi desfăşurător, iar Lena este ofuscată de mofturile acestuia, astfel că îşi doreşte ca toți bărbații de pe Pământ să dispară, fără ca ei să-i pară rău.

Monotonia lumii provine din această realitate artificializată, câtuşi de puțin tehnologizată, în care se infiltrează, încetul cu încetul, mizeria unei aparente modernități: pereții apartamentului sunt subțiri, unele personaje, prinse în caruselul acestui scenariu identic al vieții, sforăie, acceptă haine de o comoditate discutabilă, îşi petrec vremea ca într-o cazarmă, în „celula socială" ce le fusese repartizată. Într-un fel, ordinea de monolit a lumii, asemănătoare cu aceea din **„1984"**, de George Orwell, în alt sens însă, al concentrării individului prin alienare, este atotprezentă în spațiile narative ale romanului. (***H.S.***)

Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual

Ex. 2/ p. 238. Încercați să stabiliți legături între titlu şi cele două terține din **„Purgatoriul"** lui Dante, folosite de autor ca moto al romanului: „Atunci fata torcând,/ Din ochi îmi porunci, sever:/ «Tăcere!»/ Dar «a voi» nu-i şi «a putea» oricând/ Căci fie bucurie sau durere,/ acelor prea cu suflete nenchise/ Să şi le spună nu le stă-n putere."

Autorul trăieşte într-un adevărat Purgatoriu, iar acesta fapt este demonstrat şi de oscilația între bucurie şi durere, între voința care nu se concretizează, căci multe suflete sunt „nenchise". Sufletele oscilează între stările extreme, de bucurie şi durere. Ştefan Pintea trăieşte aceeaşi dramă cu a personajelor lui Camus din romanele **„Omul revoltat"** sau **„Străinul"**. Tăcerea se impune ca o formă de a subzista acestei jungle de beton şi oțel. Ştefan Pintea se aseamănă, din punct de vedere tipologic, cu Meursault din **„Străinul"**, de Camus, fiind bântuit de aceleaşi fantasme ale nopții, care-i provoacă vise stranii, adevărate coşmaruri existențiale. Titlul romanului, **„Vocile nopții"**, sugerează tendința de a prezenta lumea supusă unei purificări normale implicite, de a o trece prin filtre morale riguroase, de a decela între bine şi rău. Lena Filipaş este, în această lume abulică, un personaj tragic, care nu se poate supune normelor purgatoriului moral prevestit de „vocile nopții".

Imaginea pustiului conturează dimensiunile unei lumi lipsite de viață, în care personajele se mişcă abulic, cu o resemnare ce derivă din degradabilitatea peisajului, a pustiului ce revine obsesiv îm vis. Protagonistul se întreabă de altfel unde se află şi ce se întâmplă cu el, conştient că se mişcă „în jurul unor trăiri palide, nesigure, fără nume, ca lumina unui far inutil peste o mare pustie, neprimitoare". Imaginile acestea îi apar într-o anumită secvență, personajul principal fiind avertizat de sisteme de alarmă speciale, de „o vibrație subconştientă", de „o tensiune neaşteptată, continuă".

Imaginea morii ar putea semnifica timpul care se mişcă în gol, devenind o ireverențioasă pierdere de timp, o pustiire a ființei biologice. Tărâmul sterp devine chiar pământul oamenilor, lipsit de relevanță în planul cunoaşterii adevărate, mitice. Forța care îl dirijează pe protagonist îi este superioară, iar camera începe să se rotească în jurul lui, trimițând „amenințări confuze, imediate". Jungla de oțel şi beton, imagine a unei societăți industrializate, artificiale, înstrăinate, se profilează pe fereastră: „...fugea la geam şi, contemplând strada pustie, întunecoasă ce se strecura timidă printre arborii eliberați de încătuşarea zidurilor de beton şi fier, cerul înroşit deasupra uzinelor...". Stările psihologice ale personajului se amplifică, căci până şi cerul este opac, de aceea el pune o pătură pe fereastră, resemnându-se să audă sforăiturile inginerului Filipaş. Acesta are o anumită ceremonie a trezirii, ce devine „ora infernală", când observă cămăşile prost călcate, cravatele demodate, „mâncarea, ori prea caldă, ori prea rece", înjurăturile ce zburau spre secție la adresa maiştrilor şi practicanților, a leneşilor. Inginerul Filipaş îşi scuză, în felul acesta, insuccesele casnice, şederea lui aici fiind datorată Lenei sau Ioanei Stoian, ultima fiind o verişoară imaginară. (***H.S.***)

ADDENDA

Mircea Iorgulescu, 2000

„Ca şi cărţile precedente ale scriitorului, **Vocile nopţii** are aspectul unei naraţiuni la persoana întâi: este un monolog interior în cea mai mare parte, câteva capitole fiind însă redactate la persoana a treia, ca o expresie a înstrăinării de sine a eroului narator. Acesta, un fost student angajat ca muncitor, străbate un veritabil traseu al iniţierii într-o formă de viaţă ce-i era, până atunci, necunoscută: viaţa muncitorilor tineri, veniţi, cei mai mulţi, de la sate, locuind în «cămine de nefamilişti» în care se organizează după norme şi reguli de comportament specifice. Mediul în care a intrat îl refuză pe erou, întrucât el pare să aparţină unei categorii sociale ostile; spirit incomod, înclinat spre sarcasm şi ricanare, va fi, de asemenea, respins de intelectualii şi pseudointelectualii oraşului. Un destin în derivă, o biografie picarescă, o suită de experienţe dramatice: **Vocile nopţii** este o carte despre o lume a cărei existenţă fusese doar semnalată, şi atunci numai în treacăt, de reportajele-anchetă, care îi dădeau încă aspectul estompat al unui accident social. Prin romanul lui B.(uzura), această lume capătă consistent relief literar şi devine, pentru literatura contemporană, o temă de reflecţie şi de analiză."

Manualul CORINT 2

ANA BLANDIANA

Pledoarie

„Pledoarie" face parte din volumul **„Autoportret cu palimpsest"** (1986), fiind o diatribă la adresa violenţei generalizate a unei lumi care nu mai găseşte calea către o convieţuire echilibrată şi paşnică. Imaginea lumii violente de astăzi este, în termenii reţinuţi totuşi ai acestei tablete, cutremurătoare: „Copii răpiţi şi avioane deturnate în zbor, magazine, gări şi cinematografe sărind în aer, automobile explodând, atentate şi hold-up-uri, crime; sunt ani de când aceste cuvinte nu mai miră pe nimeni, tipărite cu majusculă pe manşetele ziarelor, repetate de crainici excitaţi de senzaţional.". Autoarea extinde câmpul de manifestare a violenţei, găsind şi cauza principală a acesteia: „Sunt ani (ba chiar milenii) de când de dragul banilor, de dragul credinţelor, de dragul ideilor, în numele sentimentelor şi în numele idealurilor, se ucide şi se dă foc cu o fervoare care îngrozeşte fără a uimi şi oripilează fără a mai părea de neînchipuit. Violenţa face parte din viaţa cotidiană a planetei.".

Războaiele reprezintă violenţa consacrată, aproape „legală" a planetei: „Violenţa cu state de serviciu şi motivaţii istorice este prea solid instaurată în conştiinţa colectivă pentru a mai putea furniza tema unei discuţii de acest fel. Nu mă gândesc la cei ce ucid sau sunt ucişi pe câmpurile de luptă şi a căror singură alternativă sunt curţile marţiale. Mă gândesc la cei ce au optat ei înşişi pentru violenţă într-o lume care – la nici o jumătate de secol de la cea mai mare şi dezlănţuită furie a tuturor istoriilor – părea că veacuri şi veacuri va avea oroare de sânge, aşa cum natura are oroare de vid.".

Izvoarele violenţei, derivate din natura genetică defectuoasă a omului, au rezultate concrete, care oripilează pe oricine, inclusiv pe autoarea acestei tablete: „Crimele pentru bani mă umplu de milă şi de dezgust; crimele pentru idei mă umplu de groază şi de revoltă. Ce idealuri pot să fie destul de înalte, ca să nu fie înjosite de sângele vărsat în numele lor? Ce credinţe pot să fie destul de curate, ca să nu fie murdărite de sângele vărsat în numele lor?". „Fanatismul sângeros" devine una din constantele istoriei, fiind „cea mai dezgustătoare dintre forţele – căci este o forţă – colcăitoare ale sufletului omenesc".

Mai grave decât crimele generate de fanatism sunt crimele fără motiv, derivate din scopuri absurde: „Faptul că în inima civilizată a Europei, cea care a inventat olimpiadele ca să întrerupă războaiele, în tribunele unui stadion de fotbal, oameni care nu aveau să-şi reproşeze nimic unii altora, oameni pe care nici istoria, nici credinţele, nici ideile nu-i opuneau între ei au

fost în stare să se omoare pur şi simplu, fără să ştie de ce o fac, faptul acesta, cu adevărat senzaţional şi de neînchipuit, mă umple de o groază mai mare decât cea produsă de interminabilele lupte dintre fracţiunile unor ţări exotice şi necunoscute.“. Singura explicaţie într-un astfel de caz este Prostia, termen scris cu majusculă, o noţiune care nici măcar în domeniul violenţei nu poate fi explicabilă: „Am scris cuvântul cu majusculă, aşa cum se scriu de obicei cuvintele greu sau imposibil de definit, pentru că prostia face parte într-adevăr dintre acele noţiuni-matcă apte să cuprindă în sine aproape orice. De data aceasta o folosesc ca pe un fel de poreclă, simţind nevoia să botez ce nu ştiu cum se numeşte şi spun «Prostie» fără să ştiu dacă astfel poate fi numit golul sufletesc, neantul interior…“. (*H.S.*)

Sugestii de răspunsuri la exerciţii din manual

Ex. 3/ p. 247. Exprimaţi-vă opinia în legătură cu neliniştile de care este cuprinsă autoarea, aşa cum sunt exprimate acestea în textul „**Pledoarie**“.

Neliniştile scriitoarei sunt legate de incapacitatea societăţii de a opri fenomenul violenţei, de a pune o stavilă războaielor, atentatelor de tot felul, fenomenului terorist determinat de gradientul religios, politic, social, economic, actelor gratuite. Lumea este guvernată de un fenomen al violenţei incontrolabile, care nu poate fi stăvilit decât printr-o schimbare veritabilă a condiţiei umane. Pledoaria autoarei este de a lupta împotriva tendinţelor aneantizatoare, distrugătoare, generate de violenţă.

Ex. 1/ p. 248. Comentaţi relaţia dintre „pledoaria“ susţinută de Ana Blandiana în textul studiat şi semnificaţiile mesajului poetic din următoarele versuri: „Intru în viitor ca într-o cuşcă/ în care trebuie să reconstitui fiara/ ce mă va devora/ numai după ecoul urletului ei.// Muzica subţire a gratiilor:/ nervi de pe care un cuţit/ a mai ras un strat de spaimă;/ încă unul.“ (Dorin Tudoran, „**Birthday**“).

Pentru Dorin Tudoran, viitorul este un loc de manifestare a Fiarei, simbol al Apocalipsei. Fiara devine un simbol al tuturor relelor şi un factor de distrugere a lumii. Cuşca lumii este închisoarea materială în care omul trebuie să reziste. „**Pledoaria**“ Anei Blandiana se înscrie în aceeaşi încercare de a reconstitui dimensiunile Fiarei, recognoscibilă prin violenţa care se poate observa peste tot.

Închisoarea în care se află omul se percepe în viaţa cotidiană, prin ştiri despre atentate şi acte violente. Poetul numeşte acest lucru, printr-o metaforă, „Muzica subţire a gratiilor“. Straturile de spaimă se instituie unul după altul, construind imaginea unei lumi supuse „doom“-ului, Apocalipsei pe care nu o poate opri din cauza mecanismului genetic al violenţei adăpostit în străfundurile cele mai intime ale fiinţei.

Teme şi motive ale poeziei „Birthday“

- **Imaginea Fiarei**, simbol al Apocalipsei, al forţei întunecate ce stăpâneşte încă societatea umană.
- Metafora **urletului**, simbol al prevestirii Apocalipsei.
- Imaginea **lumii terorizate** de spaime lăuntrice, de forţe obscure, faţete ale Răului generalizat. (*H.S.*)

ADDENDA

Ion Pop, 2000

„«Tabletele» săptămânale, având caracterul unor file de jurnal, instantanee, impresii de călătorie, note de lectură etc., adunate în volumele **Coridoare cu oglinzi** (1984) şi **Autoportret cu palimpsest** (1986), pun încă o dată în evidenţă disponibilitatea lirică a poetei şi expresivitatea «argheziană» a formulei publicistice. Percutante, atacând curajos teme ale actualităţii (mai ales sub aspectul lor etic), foiletoanele introduc adesea cititorul în laboratorul de creaţie al scriitoarei."

Manualul CORINT 2

CICERO

Catilinara I

MARCUS TULLIUS CICERO (106-43 î.Hr.). Orator, retor şi filozof latin. Este unul dintre cei mai mari oratori ai Antichităţii. Studiază retorica şi elocinţa cu Marcus Antonius şi Licinius Crassus, renumiţi oratori. La Atena studiază filozofia, iar în Asia felul de a vorbi. Intră în conflict cu Antonius, care era atotputernic după moartea lui Cezar. Cicero rosteşte în Senatul roman 14 discursuri împotriva dictatorului, numite „**Filipice**". Dându-şi seama de duşmănia pe care Antonius i-o purta, încearcă să fugă din Roma, dar este prins şi asasinat de oamenii acestuia la 7 decembrie 43 î.Hr.

Opera vastă a lui Cicero cuprinde discursuri, 16 cărţi de corespondenţă, lucrări de istorie, geografie, tratate de retorică, scrieri filozofice.

Cele patru „**Catilinare**" sunt rostite de Cicero în senatul roman împotriva conspiraţiei lui Catilina, care atenta la ordinea democratică a Romei. Diatriba rostită în „**Catilinara I**", alcătuită după toate regulile retoricii, începe cu o serie de **interogaţii retorice**, cu rol de **exordiu**, care demonstrează spiritul critic necruţător al lui Cicero: „Până când, în sfârşit, Catilina, vei abuza de răbdarea noastră? Cât timp nebunia asta a ta îşi va mai bate joc de noi? Până unde se va dezlănţui îndrăzneala ta neînfrântă? Nu te-au mişcat oare nici garda de noapte a Palatinului, nici străzile oraşului, nici teama poporului, nici adunarea grabnică a tuturor oamenilor de bine, nici acest loc foarte apărat destinat şedinţei Senatului, nici chipurile şi privirile senatorilor? Nu înţelegi că planurile tale sunt date pe faţă? Nu vezi tu că, după ce toată lumea a aflat-o, conspiraţia ta e pironită în lanţuri? Care dintre noi crezi că nu ştie ce-ai făcut azi-noapte, ce-ai făcut noaptea trecută, unde ai fost, pe cine ai convocat, ce hotărâri ai luat?".

Invocarea unor instanţe superioare, celebrul **o tempora, o mores!**, are menirea de a atrage atenţia asupra pericolului reprezentat pentru lumea romană de periculosul personaj: „O, timpuri! O, moravuri! Senatul cunoaşte aceste lucruri, consulul le vede; Catilina totuşi trăieşte. Trăieşte? Ba mai mult, vine chiar în senat, ia parte la consfătuirea obştească, notează şi indică din ochi, spre a fi ucis, pe fiecare dintre noi. Nouă însă, bărbaţi curajoşi, ni se pare că facem destul pentru republică dacă evităm furia şi armele acestui om. De mult ar fi trebuit, Catilina, să fii trimis la moarte din ordinul consulului; asupra ta ar fi trebuit să cadă această nenorocire pe care o pui de mult la cale împotriva noastră a tuturor.".

Deznădejdea senatorului este că zeii şi lumea nu văd aceste lucruri atroce care se întâmplă chiar în faţa lor: „O, zei nemuritori! În ce ţară ne aflăm? În ce oraş trăim? Ce fel de republică avem? Aici, senatori, aici, între noi, în cea mai sfântă şi cea mai importantă adunare de pe suprafaţa pământului, sunt unii oameni în stare să se gândească la uciderea noastră a tuturor, la pieirea acestui oraş şi chiar a lumii întregi [...]

Într-adevăr, Catilina, ce te mai poate încânta în acest oraş în care nu există nimeni, în afară de această conjuraţie de oameni pierduţi, care să nu se teamă de tine, nimeni care să nu te urască?".

Imprecaţia lui Cicero atinge valoarea maximă, reluând, prin **peroraţie**, argumentele principale ale discursului: „Cu aceste auspicii, Catilina, pleacă la războiul nelegiuit şi criminal, pentru suprema salvare a republicii, spre nenorocirea şi pieirea ta şi spre nimicirea celor care s-au unit cu tine prin tot felul de crime şi prin paricid. Iar tu, Iupiter, care ai fost statornicit de Romulus sub aceleaşi auspicii ca şi acest oraş, pe care te numim, pe drept cuvânt, străjuitorul Romei şi al imperiului, îl vei îndepărta pe acest om şi pe complicii lui de templele tale şi ale celorlalţi zei, de casele şi de zidurile oraşului, de viaţa şi de bunurile tuturor cetăţenilor, şi-i vei pedepsi cu chinuri veşnice, în viaţă şi după moarte, pe duşmanii oamenilor buni, pe inamicii patriei, pe tâlharii Italiei, uniţi între ei printr-un pact criminal şi printr-o alianţă nelegiuită.“. (***H.S.***)

ADDENDA

Quintilian

„El nu adună apă de ploaie, ci se revarsă valuri-valuri într-un şuvoi necontenit, fiind parcă născut printr-un dar al divinităţii, pentru ca elocvenţa să-şi poată dovedi printr-însul toate puterile. [...] Apoi, în tot ce spune are atâta autoritate, încât auditoriul se ruşinează să fie de altă părere: oratorul nu arată zelul unui avocat, ci buna credinţă a unui martor, a unui judecător. Şi toate aceste daruri, dintre care cineva numai cu o foarte mare strădanie ar putea dobândi câte unul, la el curg fără nici o sforţare, şi vorbirea lui, cea mai frumoasă ce s-a auzit vreodată, lasă impresia uşurinţei celei mai fericite. De aceea, pe bună dreptate, contemporanii l-au numit regele forului, iar în vremurile următoare a câştigat atâta glorie, încât cuvântul Cicero nu este considerat numele unui om, ci numele elocvenţei. La el dar să privim, acest exemplu să ni-l punem în faţa ochilor; cine-l va admira pe Cicero, acela să ştie că a înaintat în arta vorbirii.“

N. I. Barbu, 1978

„Înzestrat cu o cultură vastă, cu o inteligenţă pătrunzătoare, cu o vie sensibilitate, ajunsese să intre în «cursus honorum» (cariera onorurilor), datorită calităţilor şi intensei sale activităţi.“

SCENE DIN VIAȚA DE IERI ȘI DE AZI

8

Lumea de ieri, lumea de azi

Expresia „**lumea de ieri**“ este o sintagmă supusă paradoxurilor temporale, pentru că, într-un fel, lumea de azi devine mereu, din perspectiva viitorului, lumea de ieri. Toate cele trei fețe ale acestui triptic, **ieri**, **azi**, **mâine**, au doza lor de fascinație, spațiul lor de existență şi de manifestare. Lumea de ieri, recuperată din memorie, prin evocare sau prin consemnare a faptelor istorice, împinge observația umană într-un nesfârşit tunel al timpului, în care „alveole“ de spațiu-timp, cum spunea Gaston Bachelard, se materializează în spațiul ficțiunii, dobândind conturul imaginilor poetice sau mişcarea scenariilor narative. Lumea de azi se instalează într-un prezent perpetuu, care se deplasează odată cu timpul, **sub semnul efemerului**, printr-o mişcare de translație, spre viitorul care se deschide nebănuit în fața noastră. Trecutul nu prea îndepărtat, nu în primul rând cel mitic sau arhaic, stă **sub semnul nostalgiei**, al unei vieți primare paradiziace sau al unei existențe burgheze liniştite, în care, în timpurile mai apropiate, a avut loc înlocuirea vechilor clase feudale cu burghezia, formându-se noi clase sociale, cu ocupații mărunte şi o tehnică-fetiş, devenită insuficientă şi banală, folosită îndeosebi pentru distracții facile.

Lumea viitorului stă **sub semnul utopiei**, prefigurând tărâmuri proiectate într-un spațiu science-fiction, într-o încercare de depăşire a imposibilului. De cele mai multe ori, imaginea acestui viitor este sumbră, valorificând un nihilism existențial şi apocaliptic la modă acum: previziunile se îndreaptă către o omenire suprapopulată, lipsită de resurse energetice sau de un potențial biologic superior, în care tehnicile viitorului şi tehnologiile înalte sunt prohibite sau folosite exclusiv de un grup de potentați. Surprinzător, dar omul bătrân apare în imaginile literare şi în peliculele despre viitorul îndepărtat nu ca un simbol al înțelepciunii, ci al stagnării condiției umane, ajunsă pe o linie moartă, incapabilă de a mai genera un salt calitativ.

Prezentul este un **timp** şi un **spațiu literar al dramei**, în care se proiectează majoritatea scrierilor realiste. Literatura condiției umane se înscrie, de regulă, într-o viziune realistă, **a lumii de azi**, care pune sub lupa analizei critice, netrucate, realul cotidian, al omului obişnuit, marele anonim al timpurilor moderne. În literatura postmodernistă, omul obişnuit, devenit sclav al biroului, aşezat comod în fața calculatorului, cu o condiție fizică mediocră, se preocupă de mici afaceri în **oraşul-sat** invadat de provincialism, stă la diverse cozi în fața ghişeelor funcționăreşti, suportă teroarea serviciilor societății moderne, medicale, sociale sau economice, se complace în binecunoscuta rutină **„métro, boulot, dodo“** („metrou, muncă, somn“), aşteaptă să-şi ia salariul, mai mic sau mai mare, uneori plătit în euro sau în dolari, dar nu se poate desprinde în nici un mod de matrixul lumii, care nu oferă spectaculozitate, intrigile fiind mărunte, limitate cel mai adesea la afaceri bancare, la cumpărarea unei vile (echivalentul unui castel medieval de altădată), la dobândirea unei mari averi şi cam atât. **Literatura pedestră,** a omului care se complace în postura de **„ascuțitor de săgeți“** pentru **„cei care trag cu arcul“** (Constantin Noica), în ipostaza unui Sancho Pancha iluzoriu, utopic şi trist, nu include, dacă ar fi să facem un studiu comparativ cu alte literaturi, alte motive în afară de acelea ale **„cartierului“** („**neighborhood**“-ului), ale **Gostatului**, ale spitalului modest ca dotare, unde medicii sunt văzuți ca nişte supereroi (cazul serialului american **„Chicago Hope“**), ale **vilei** şi **maşinii personale** îngrijite perpetuu, aceleaşi, uneori, o viață întreagă, scumpe ca preț, ieftine

prin calitatea materialelor folosite, omul neputând efectua călătorii în zonele îndepărtate ale lumii sau pe o altă planetă cum se întâmplă în scrierile de anticipație, ale **spionilor provinciali** (ca în „**Strigoiul lui Harlot**", de Norman Mailer), nedispunând de o tehnică veritabilă, ci numai de gadgeturi.

Între cele două oglinzi paralele, **lumea de ieri și lumea de azi**, se înscrie **derularea temporală** a civilizațiilor de pe Pământ, de la cele mitice până la cele mai recente sau actuale.

Semnificativ pentru o privire de ansamblu a lumii de ieri și de azi este să studiem și **dezvoltarea culturală și tehnologică a civilizațiilor**, ca ansamblu.

În „**Artă și istorie**", de Jacob Burckhardt, un capitol este numit „**Bizanțul în secolul al X-lea**", în care se descrie decadența acestui imperiu, care a durat o mie de ani, fapt ce explică și declinul său irevocabil: „Cu toate acestea Bizanțul a fost rău privit de istoricii mai noi, de la Gibbon la Dahn. Judecățile emise asupra acestui imperiu sună în felul următor: «Putreziciune sau, mai exact, osificare»; «Imperiul nu a știut nici să trăiască, nici să moară»".

Treptat ajungem în **epoca umanismului**, reprezentat de Nicolaus Olahus, Erasmus din Rotterdam, Miron Costin, la Renaștere, reprezentată de Leonardo da Vinci, Caravaggio, Tizian, Machiavelli, la Inchiziție, la **omul baroc** din secolul XVII, terorizat de credințele în vrăjitoare, la soldatul care, în timpul Războiului de 30 de ani, bea câte doi litri de bere pe zi și mânca un kilogram de carne sau de brânză, la iluminismul care cenzurează fantasticul, reprezentat de marile descoperiri, precum cea a lui Watt, care brevetează mașina cu aburi în 1769, a lui Thomas Alva Edison, inventatorul microfonului, al telegrafului, al soclului cu filet electric. Se descoperă „butelia de Leyda", paratrăsnetul, de către Benjamin Franklin, se construiește **steamerul** cu zbaturi și cu elice. Mai târziu, Tesla este considerat inventatorul antigravitației, la începutul secolului XX, deși faptul nu poate fi dovedit, documentele referitoare la această invenție fiind ascunse. **Genetica** se dezvoltă prin contribuția științifică a lui Mendel, Darwin expune teoria evoluționismului, bazată pe asemănările realizate între diversele specii animale din natură.

În literatură, **clasicii** Molière și Boileau sunt înlocuiți de **romanticii** Pușkin, Lermontov, Lamartine, Victor Hugo, Edgar Allan Poe, Melville, Mihai Eminescu, William Blake, apoi apar **simboliștii**, Verhaeren, Baudelaire, Mallarmé, Bacovia, Minulescu, Petică, Elena Farago, cu orașele infernale și spleenul întreg al lumii revărsat în versurile lor, **parnasienii** de tipul lui Sully Prudhomme, Théophile Gautier, **expresioniștii** Paul Klee, Lucian Blaga, Georg Trakl, în pictură grupările „**Die Brücke**", „**Der blaue Reiter**" exprimă strigătul infernal al lumii în amurg, celebrul **der Schrei** expresionist, **realismul** se impune prin „**Comedia umană**" a lui Balzac, prin Flaubert, cu „**Doamna Bovary**", apoi prin toate romanele mari ale secolului XX. Apar **suprarealiștii**, André Breton, Paul Éluard, Louis Aragon, cu revolta lor profundă, **avangardiștii** de tipul lui Urmuz, Uranus, Marinetti, cu **postmoderniștii textualiști**, de tipul Virginiei Woolf, al lui William Gibson, Mircea Cărtărescu, Mircea Nedelciu. Devin celebri compozitorii Richard Wagner, cu „**Olandezul zburător**", „**Lohengrin**", Gershwin, cu „**Rapsodia albastră**", fenomenele muzicale reprezentate de Elvis Presley, Beatles, Michael Jackson, Madonna, Pavarotti, Placido Domingo, Andrea Boccelli. Jules Verne prevedea, în secolul al XIX-lea, în „**Parisul în secolul XX**", fața orașului din ziua de azi: „...funcționând potrivit sistemului Way, prin electrizarea unei rețele de mercur, candelabrele răspândeau o incomparabilă strălucire; ele erau legate prin fire subterane; în aceeași clipă, cele o sută de mii de felinare ale Parisului se aprindeau simultan."

Trecutul comunităților românești se pierde adânc în vreme: unii cercetători spun că hiperboreenii ar fi fost localizați aici, unde se pot vedea **Sfinxul din Bucegi** și **Babele**. Regii daci **Burebista** (cca. 70-44 î.Hr.) și **Decebal** (87-106 d.Hr.) creează mari state militare, capabile să se opună puterilor vremii. Legendele pomenesc chiar de o **Romă veche**, situată în spațiul românesc de astăzi. Mari personalități, învățați și eroi; se adună de-a lungul timpului pe pământul românesc: Publius Ovidius Naso (43 î.Hr.-17 d.Hr.), exilat la Pontus Euxinus, creștinătorii sud-dunăreni, Sfântul Andrei, Sfântul Niceta de Remesiana, Sfântul Ioan Cassianus, Dionysius Exiguus (Sfântul Dionysius Aeropagita, trăind între anii 470 și 545), în perioada formării poporului român, Gelu și Menumorut mai târziu, când procesul se încheiase, Dragoș, când începe etapa marilor

întemeieri a statelor românești. Mai târziu, se dezvoltă târgurile, cu tipografiile lui Coresi (n. ? - m. 1583) și ale așezămintelor religioase. Abia în secolul al XIX-lea, dincolo de mărturiile cronicilor, se dezvoltă **literatura provinciei**, prin fiziologiile lui Costache Negruzzi și Mihail Kogălniceanu, prin scrierile memorialistice ale lui Ion Ghica și cele de călătorie ale lui Bolintineanu și Alecsandri, prin apariția romanelor **„Ciocoii vechi și noi sau Ce naște din pisică șoareci mănâncă“** (1863), de Nicolae Filimon, **„Viața la țară“** (1898), de Duiliu Zamfirescu. Pe străzile orașelor mici se desfășoară toate revoluțiile, își fac intrarea diferitele armate sau din acestea fug boierii în timpul molimelor ori al campaniilor militare.

Spiritul **societăților patriarhale** subzistă și în vremurile de azi, butcile sunt înlocuite de mașini cu motoare cu ardere internă, orașele sunt iluminate cu gaze sau electric, apar primele avioane, mai întâi cu pânze, ale lui Vlaicu, Vuia, **„Neuport“**, apoi, în perioada interbelică, **„Hurricane“**, **„Tempest“**, **„Mosquito“**, **„Lightning P-38“**, urmate curând de primele avioane cu reacție, de tipul **„Messerschmitt 262“**, pe scurt **„Me 262 Nachtjäger“**, **„Me 163 Komet“**, **„F-86 Sabre“**, **„Tupolev“**, **„Concorde“**, **„B 2 B“**, neștiutele **„Vrile“** antigravitaționale, inventate după unii prin anii 1940, și avioane hipersonice secrete, **„Aurora“**, apărând apoi, în cascadă, marile invenții, televiziunea, computerul, calculatorul, e-mailul, e-bookul sau unibookul. Se preconizează apariția holoteleviziunii, a holotelefonului mobil celular, a OZN-ului personal, cu propulsie pe bază de laser, a avioanelor transspațiale, de tipul X-43, apar sondele spațiale ionice ca **Deep Space One**, destinată a atinge meteoritul Braille. Numai omul, ca ființă biologică, a rămas același, dominat de o lentoare a acțiunilor, pentru că, în timp ce toate aparatele evoluează în jurul lui, de la pirogă la naveta spațială și la misiunile **„Apollo“**, uitate acum, sau la stațiile interplanetare internaționale, el are o viață medie de doar optzeci de ani, limitat de o chirurgie și o tehnică medicală minoră. După ce toți acești moși Goriot și doamne Bovary vor dispărea, târgulețele satului mondial, cum le place unor sociologi să le numească, vor fi reamintite cu nostalgie de oamenii viitorului, lumea de azi devenind vetusta și poetica lume de ieri. Dincolo de ceea ce spunea Konrad Lorenz în **„Cele opt păcate vitale ale omenirii civilizate“**: suprapopularea, pustiirea spațiului vital, întrecerea cu sine însuși, moartea termică a simțurilor, decăderea genetică, sfărâmarea tradiției, receptivitatea la îndoctrinare, armele nucleare, dincolo de acest „bubbleing propagandistic“ al societăților triumfaliste, se află realitatea biologică a vieții scurte, a neîmplinirilor umane, a eșecurilor repetate ale generațiilor. Și, așa cum începe **„Sfârșit de veac în București“** al lui Ion Marin Sadoveanu: „Acolo unde astăzi, în inima Bucureștilor, e o răscruce de străzi și tramvaie numeroase, pe la sfârșitul veacului trecut era o uliță abia însemnată, printre livezi și maidane rar împrejmuite, închipuite numai pe o singură latură, de-a lungul căreia se înșirau câteva locuințe răzlețe“, așa își va începe cronica și istoricul viitorului, într-un posibil **„Sfârșit iluzoriu de veacuri în Temporalia“**: „Odată, într-un timp foarte îndepărtat, al capitalelor cu mașini dotate cu motoare termice de nichel, al orașelor cu imobile înalte ale lumii, numite zgârie-nori, cu afaceri importante și o viață aparent tumultuoasă, oamenii trecutului, mulți dintre ei bătrâni și bolnavi sau tineri, pregătindu-se să devină în vârstă, începeau o nouă zi. Clădirile muzeistice, spitalele supraaglomerate, acum relicve, și sălile de operații erau luminate de razele lăptoase ale unui soare galben. Și fiecare cetățean își începea, în fiecare dimineață, cursa contra cronometru, pentru dobândirea banilor, a mâncării și hainelor cotidiene... Pentru că viața era scurtă, de cel mult opt decenii, și leac împotriva acestui rapid desfășurător al ei nu se găsise... În schimb, evenimentele se ordonau alene, de parcă timpul ar fi avut nesfârșită răbdare: totul venea urmând un plan precis, cariera, familia, cumpărarea unei case și a unei mașini, boli, moarte... Departe, corăbiile gigantice ale mărilor și ale oceanelor cu motoare Diesel și avioanele cu turboreactoare de pe aeroporturile cu pistele pătate de ulei se prăjeau încet la soarele necruțător din cer, tot mai puternic, din cauza slăbirii stratului de ozon... Iar și mai departe se vedeau reminiscențe ale naturii luxuriante de altădată, cu mulți evi înainte falnice, acum în ruină... Iar în miezul acestei naturi recalcitrante împotriva poluării, suna replica invariabil pitorească și de admirat, a provincialului de peste tot, îndemnând la somn: «De ce să transformăm atâtea vise în realitate, nimic nu se poate face împotriva legilor naturale ale vieții și morții, ale selecției naturale, nu e oare societatea noastră perfectă, fiecare lucru, eveniment sau ființă servind unui scop, în fond lumea e bătută în cuie, **c'est la vie, n'est ce pas?!**»“. (***H.S.***)

ADDENDA

Robert Bauval, Adrian Gilbert, 1994

„Suntem bineînțeles, conștienți că 10450 î.Ch. este o dată mult prea îndepărtată pentru a interesa arheologii și egiptologii, dar descoperirile noastre îi sfidează să explice – sau să conteste – o evidență astronomică din ce în ce mai tulburătoare.

Cei familiarizați cu autorii clasici greci își vor aminti fără îndoială faimosul dialog al lui Platon intitulat **Timaeus**, în care dezvăluia tragicele evenimente relative la civilizația pierdută a Atlantidei. Istoria este raportată lui Platon de **Critias**, care declară că o știe de Solon, după o vizită a acestuia în orașul Sais din Egiptul de Sud. Preoții egipteni îi spuseseră lui Solon că un popor misterios venit dintr-un loc numit Atlantida ar fi invadat cea mai mare parte a bazinului mediteran cu vreo «nouă mii de ani» mai înainte și că amintirea trecerii lor se păstra prin Egipt. Dialogul **Timaeus** de Platon oferă un alt comentariu care se leagă de teza noastră sub forma unei declarații prin care sufletele oamenilor sunt stele și se întorc la stele când acestea mor. Platon spune că demiurgul a făcut suflete «în număr egal aceluia al stelelor și le-a împărțit în așa fel, încât fiecare suflet are propria lui stea... iar cel care-și va trăi viața ce-i este dată, se va întoarce în locul stelei sale pereche...“

„În vremurile care au precedat venirea lui Cristos, când Alexandria ocupa un rol de frunte printre cetățile lumii helenistice și cetățenii săi erau mari călători, existau șapte minuni a căror reputație o depășea pe toate celelalte și pe care oricine ar fi dorit să le vadă înainte de a muri. Șase dintre ele – grădinile Semiramidei din Babilon, statuia lui Zeus din Olimp, Templul lui Artemis (Diana) din Efes, mausoleul din Halicarnas, colosul din Rodos și farul din Alexandria – au dispărut în zilele noastre. N-au dăinuit decât piramidele din Egipt.

Aceste monumente extraordinare, care reduc construcțiile megalitice de la Stonehenge la proporții derizorii, au inspirat, de-a lungul secolelor, un soi de teamă respectuoasă. Ele se disting nu numai prin dimensiuni gigantice, ci și prin perfecțiunea geometriei lor. Chiar și astăzi, cu avantajele tehnologiei moderne, ar fi extrem de greu de a le crea o replică. În vremea Egiptului Antic, electrocarele, macaralele mobile, cablurile de oțel, scripeții mecanici nu existau. Simplele unelte de fier erau încă necunoscute. Oamenii nu aveau la dispoziție nici măcar un scripete ordinar, ceea ce nu i-a împiedicat să ridice munți de pietre, după ce le-au trasat amplasamentul în deșert cu o precizie de-a dreptul stupefiantă. Lucrul cel mai greu este, totuși, de a ști de ce le-au construit. De ce au hotărât oare egiptenii să înalțe piramide, de vreme ce, până atunci, după câte știm, n-au încercat ceva comparabil ? De ce le-au împrăștiat în deșert, în loc să le construiască într-un singur loc ?

Egiptologia contemporană nu are răspunsuri convingătoare la aceste întrebări. Luați orice lucrare despre acest subiect și veți găsi aceeași afirmație, adică faptul că piramidele nu aveau altă funcțiune decât aceea de a adăposti mormintele regale. Dar de ce ar fi construit egiptenii morminte de 147 de metri înălțime, când ar fi fost suficientă o simplă groapă în pământ ? Ce motive aveau oare să facă un asemenea imens efort numai pentru a plasa acolo un cadavru ? Chiar dacă se consideră că faraonii erau monarhi venerați încă din timpul vieții ca niște zei, ni se pare o imensă risipă de timp și de energie.“

Daniel Schmidt, 2002

„Încă din secolul XIX, două teorii apărau această idee. Lordul Calvin, în Anglia, susținea că viața a fost adusă pe Pământ sub formă de spor, de către un meteorit. În Suedia, un chimist pe nume Svante Arrhenius sugera că la originea vieții s-ar afla un spor provenit de pe o planetă dintr-un alt sistem solar care, traversând spațiul, s-a modificat și a ajuns pe Pământ. Cercetările lui Arrhenius mi-au fost de mare ajutor. Este savantul care a a reușit să pună la punct conceptul de ionizare. În 1907, a publicat lucrarea **Lumi în formare**, unde descrie un univers în care viața hoinărește prin spațiu și din când în când colonizează noi planete. Sub formă de spori, cu mișcări dezordonate, ea se desprinde din atmosfera unei planete și apoi, datorită presiunii exercitate de lumina solară, călătorește prin spațiu [...] Când sporii ating suprafața unei planete, afirmă Arrhenius, se trezesc la viață activă și intră în competiție cu formele deja existente pe acea planetă, iar când ajung pe o planetă locuibilă, dar fără formă de viață, devin ei înșiși sursa vieții.“

NICOLAE FILIMON

Ciocoii vechi şi noi

NICOLAE FILIMON (1819-1865). Prozator şi publicist. Este primul scriitor realist din literatura română, utilizând descrierea exactă a unei epoci şi a caracterelor ei, guvernată de un principiu moralist, potrivit căruia binele învinge răul. Desfăşoară mai întâi o activitate publicistică şi de cronicar muzical, abia spre sfârşitul vieţii orientându-se către literatură, cu lucrările **„Escursiuni în Germania meridională“** (1858), **„Friedrich Staaps sau Atentatul de la Schönbrunn în contra vieţii lui Napoleon“** (1860), **„Mateo Cipriani“**, **„Bergamo“** şi **„Nenorocirile unui slujnicar sau Gentilomii de mahala“** (1861). **„Ciocoii vechi şi noi sau Ce naşte din pisică şoarici mănâncă“** (romanţ original), apare la Bucureşti în 1863.

A. Primul roman realist:

„Ciocoii vechi şi noi“ este primul **roman realist** din literatura română: Dinu Păturică se încadrează în tipologia arivistului, e un nou Julien Sorel din romanul lui Stendhal, **„Roşu şi negru“**, folosind însă metode mult mai necinstite şi mai brutale pentru escaladarea culmilor sociale. Romanul, balzacian prin structură, prin tipurile personajelor şi prin viziunea scriitorului omniscient, cuprinde istoria unei noi pături sociale, cocoţată în ierarhia societăţii prin fraudă, prin ruinarea şi aproprierea averii stăpânilor. Romanul lui Nicolae Filimon ne introduce într-o lume de început de secol al XIX-lea, crepusculară, plină de intrigi, de lupte pentru parvenire, duse în jurul unor acareturi, moşii şi funcţii ale unei ţări pustiite, plină de oameni mercantili, cu porniri rapace, puşi pe căpătuială prin orice mijloc, fără scrupule. Epoca fanariotă, ajunsă în roman la asfinţit, este perioada cea mai lipsită de strălucire din istorie, fiind plină de jafuri, de masacre şi lupte pentru putere dirijate din afara ţării, din inima putredă a Imperiului Otoman.

B. Structura romanului:

Din punct de vedere structural, romanul conţine 32 de capitole, o **„Dedicaţie“**, un **„Prolog“** şi un **„Epilog“**. **„Prologul“** chiar explică această predilecţie a scriitorului pentru moralizarea unei întregi epoci corupte: „Nimic nu este mai periculos, pentru un stat ce voieşte a se reorganiza, decât a da frânele guvernului în mânile parveniţilor, meniţi din concepţiune a fi slugi şi educaţi într-un mod cum să poată scoată lapte din piatră cu orice preţ!“. Titlurile capitolelor aduc, rând pe rând, în scenă, personajele principale, **„Dinu Păturică“**, **„Postelnicul Andronache Tuzluc“**, **„Românul şi fanariotul“**, **„Chera Duduca“**, pentru a se opri apoi asupra paşilor spre mărire ai ciocoiului, apoi asupra decăderii acestuia: **„Educaţiunea ciocoiului“**, **„Ipocriţii în luptă“**, **„Ce dai să te fac ispravnic?“**, **„Fă-te om de lumea nouă“**, **„Să furi cloşca după ouă!“**, **„O scenă dramatică“**, **„Cu rogojina aprinsă-n cap şi cu jalba-n proţap“**. Epilogul, numit **„Din opincar, mare spătar“**, descrie momentul în care Gheorghe, „fostul vătaf de curte al postelnicului Andronache Tuzluc“, este ridicat la mărirea de mare spătar şi caimacam al Craiovei, într-o ceremonie solemnă, el căsătorindu-se cu „Maria, fata banului C..., care deşi iubise pe Gheorghe cu multă pasiune“, „preferase mai bine moartea decât o fericire trecătoare şi dobândită prin călcarea îndatoririlor sale de bună fiică“.

C. Viziunea narativă:

Ca viziune asupra epocii, romanul lui Nicolae Filimon aminteşte de Walter Scott, dar se depărtează de la un anumit punct de acesta. Dacă la scriitorul englez personajele sunt proiectate pe un fundal mitic, de operă romantică, creionate ca într-un sketch, în tuşe puternice, în **„Ciocoii vechi şi noi“** sensul demersului scriitorului este de **a demitiza** istoria, pentru că

epoca înfățișată se înscrie în sfera banalului, a lumii lipsite de perspective, supusă puterilor trecătoare, perfide și aservite numai interesului material. Filimon folosește surse istorice puține, iar încercarea de literaturizare a istoriei este, într-o oarecare măsură, ineficientă, personajele sale nefiind animate de idealuri înalte, ci de scenariile subtile ale unor intrigi financiare și de dobândire a puterii, în contextul bulversant al lumii fanariote. De aceea, în fața unei rapacități ieșite din comun a parvenitului de tip nou, a „ciocoilor noi", Nicolae Filimon părăsește de multe ori ipostaza de scriitor obiectiv și de **narator omniscient**, declarându-și aversiunea directă chiar din „**Dedicație**", cartea fiind adresată, pe un ton vehement, „domnilor ciocoi", numiți „străluciți luceferi ai vicielor", marcați de vini capitale: au „mâncat starea stăpânilor", ridicându-se pe ruinarea lor, au furat „cu zvanțul din funcțiunele cele mici și cu miile de galbeni din cele mari", sunt „putrăjunea și mucegaiul ce sapă din temelii și răstoarnă împărățiile și domniile". Scriitorul oscilează astfel între povestire și discurs. Dacă ar fi să aplicăm schema lui Émile Benveniste, după care, în povestire, folosirea persoanei a treia înseamnă renunțarea la orice marcă autobiografică, iar discursul presupune un locutor și un auditor, romanul „**Ciocoii vechi și noi**" reprezintă o împărțire savantă între **perspectiva naratorului omniscient** și **autonomia personajelor**, dialogând unele cu celelalte. Prin comentariul său, Filimon dezvoltă toate **atributele metatextului**: autorul nu este abstract, ascuns în spatele unui decor, ci e mereu prezent, devenind omniscient și obiectiv în momentul în care dezvoltă adevărate **tablouri-frescă** ale unui timp istoric bine determinat: „Ne oprim puțin din această narațiune ca să dăm cititorilor noștri o idee repede despre locul unde se afla palatul domnesc pe acei timpi și despre forma arhitectonică și alte amănunte originale ale acestui locaș". O tehnică folosită de Filimon, existentă și la scriitorii din epocă, Eugène Sue, Fr. Soulié, este cea a **rapelului**, concretizată prin apariția unor insule de **continuitate narativă** cu scopul de a contura luminile și umbrele prezente în întregul text, trecerea de la un cadru al povestirii la altul: „Ne amintim că...", „Credem inutil să amintim că...". Secvențele narative sunt manevrate de o parte de un maestru care schimbă cu artă **frame**-urile: „Până ce Păturică va găsi pe căpitan Urdăreanu, noi vom atrage băgarea de seamă lectorilor noștri asupra stării morale a trupelor lui Tudor Vladimirescu...". Funcția metatextului este, în acest caz, și de dirijare a sensului narațiunii: „Era foarte trist pentru un om cugetător a privi cum aceste objecte de mare preț treceau din stăpânirea boierilor, într-a ciocoilor procopsiți de dânșii, cari le cumpărau cu prețuri foarte scăzute și le plăteau cu banii furați de stăpânii lor.". Câteodată, unele secvențe, cum este odihna lui Păturică în iatac, constituie un prilej pentru scriitor de a face meditații asupra acestei stări, în sensul poeziilor pașoptiste: „Acum vino tu, Morfeu, care închizi cu dulceață ochii plugarului ostenit de munca zilei și pe ai tinerei mume ce veghează lângă capul micului ei copilaș; veniți și voi, vise amăgitoare...". Filimon creează acest statut de „extrateritorialitate", el trecând mereu linia care separă personajele de naratori, într-o mișcare continuă, ca o suveică în războiul de țesut.

D. Personajele principale:

Capitolul I al romanului fixează **timpul evenimentelor** și aduce în prim-plan personajul principal, Dinu Păturică: „Într-o dimineață din luna octombre, anul 1814, un june de 22 de ani, scurt la statură, cu fața oacheșă, ochi negri plini de viclenie, un nas drept și cu vârful cam ridicat în sus, ce indică ambițiunea și mândria grosolană [...], un astfel de june sta în scara caselor marelui postelnic Andronache Tuzluc, rezimat de stâlpii intrării...". Portretul personajului este alcătuit în maniera „fiziologiilor" epocii, Dinu Păturică părând aici provincialul sosit în Capitală, cu o îmbrăcăminte care îi subliniază condiția socială încă modestă, „îmbrăcat cu un anteriu de șamalgea rupt în spate [...], cu picioarele goale băgate în niște iminei de saftian, care fuseseră odată roșii, dar își pierduseră culoarea din cauza vechimei", dar cu trăsături ale feței ce trădează viclenia și ambițiile fără margini.

Întâlnirea cu marele postelnic este aşteptată cu ardoarea unui vânător care îşi pândeşte vânatul: în fond, Andronache Tuzluc este cel pe care el trebuie să-l jefuiască mai devreme sau mai târziu. Este ceva mecanic în gesturile sale, calculat cu grijă: „Junele, a cărui atenţiune era aţintită la cea mai mică mişcare ce se petrecea, auzi şi el acest zgomot [...]; apoi vârî machinăliceşte mâna în sân şi scoase un plic sigilat…". În acelaşi timp, prezentarea sa îmbracă tonurile umilinţei nemărginite: „Sunt Dinu Păturică, nemernicul fiu al preaumilitei voastre slugi, tretilogofăt Ghinea Păturică, fostul odinioară vătaf de curte al înălţimei-voastre.". Scopul acestui servilism accentuat este pe măsura măririi la care personajul trebuie să ajungă: e o umilinţă fără însemnătate pentru nişte ambiţii fără margini. În comportamentul viitorului ciocoi se observă o **tendinţă de dublare** a personalităţii, masca exterioară ascunzând imensa ambiţie lăuntrică, bine ascunsă, voinţa de propulsie în „înalta societate" a vremii.

Întâlnirea dintre Andronache Tuzluc şi Dinu Păturică este un **joc al măştilor**: una este a fanariotului, care adoptă o poziţie oficială, menită să-l protejeze de eventualele indiscreţii, cealaltă a parvenitismului ascuns şi rapace. Fanariotul a făcut avere pe vremea lui Caragea, având, la rândul lui, mare talent la „cele mai întunecoase intrigi" şi linguşeli, vorbe dulci la urechea oricărui domnitor fanariot. Păturică este conştient că va face avere dacă va şti să-şi ascundă intenţiile cu grijă, fără a da de bănuit care sunt intenţiile sale. Gesturile prădătorului de averi sunt studiate cu minuţie: solicitantul pleacă până la pământ capul, înainte de a înmâna misiva din partea tatălui său. Văzând păstrăvii pe care bătrânul său tată îi trimisese şi dorinţa lui de a fi numit aici, Tuzluc, nebănuind pericolul care îl reprezintă pentru el tânărul, îl angajează ciubucciu. Este primul pas al ascensiunii sale; norocul îi surâde: „…prin admiterea lui în serviciul postelnicului devenise proprietar pe prima literă a alfabetului fortunei". Acum, camera în care se instalează nu este pe măsura intenţiilor lui ascunse: „…dete o privire repede şi dispreţuitoare camerii sale [...], curagiu şi răbdare, prefăcătorie şi iuşchiuzarlâc, şi ca mâne voi avea şi eu case mari şi bogăţii ca ale acestui fanariot". Primirea în slujbă echivalează cu sosirea într-un tărâm al făgăduinţei, unde personajul vorace este gata să-şi înceapă munca de distrugere a „stării" boierului. Disperarea existenţială a personajului se justifică numai dintr-un anumit punct de vedere: în epoca respectivă, singura posibilitate de parvenire era cea materială. Dinu Păturică, acest „Julien Sorel valah", este un om pe care soarta îl împinge la gesturi extreme, după principiul „totul sau nimic!".

E. Ascensiune şi decădere:

Vârsta îi e prielnică lui Dinu Păturică pentru ascensiune: are douăzeci şi doi de ani, iar „educaţiunea" de ciocoi şi-o desăvârşise pe moşiile pe care tatăl său „îngrijea" câtiva ţărani amărâţi: „mai ştia, şi încă foarte bine, să tortureze pe nenorociţii ţărani, puindu-le ouă fierbinţi la subţiori şi dându-le fum de ardei la nas, ca să le ia cea mai din urmă para din pungă".

Învăţătura de carte a lui Dinu Păturică este suficientă pentru scopurile propuse: cunoştinţe slabe de greacă modernă, precum şi „citire şi scriere în limba românească". Cuvintele folosite de ciocoi sunt exclusiv de origine elenă: „prodigalitate", „eclogarion", „gramatichi", iar comportarea lui e adecvată unui mediu dominat de capcane: pe celelalte slugi le tratează cu respect, pe stăpân îl serveşte cu promptitudine şi cu o afecţiune care îi dau garanţia încrederii, pe vătaf îl linguşeşte de fiecare dată când se iveşte prilejul. Odată stabilit făgaşul ce trebuie urmat pentru a ajunge mare boier, Dinu Păturică pune în mişcare un scenariu complex, urmărit cu minuţiozitate.

El câştigă mai întâi încrederea vechiului ciocoi, apoi stabileşte o modalitate de a „mânca" starea acestuia, lucru relativ uşor, fiindcă Tuzluc este vulnerabil, e un **ciocoi de tip vechi**, „o specie învechită", care nu mai percepe exact relaţiile cu oamenii din jur. El cade, astfel, în greşeala celor ajunşi mult prea sus, lăsându-se păcălit de aparenţele de care se folosise şi el odinioară. Iar Dinu Păturică îşi ia ca aliat pe chera Duduca, personaj care încearcă, la rândul

ei, să pună mâna pe averea fanariotului, într-o manifestare de **personaje tipice**, care nu ies dintr-o evoluție lineară: din moment ce și-au stabilit un plan și repere temporale, destinul lor este previzibil, fără mari variații, încadrându-se în schema general-umană binecunoscută: ascensiune – strălucire – decădere. Chera Duduca se ocupă de „diamanticale, șaluri și mătăsării“, iar Dinu Păturică de specularea moșiilor. Dragostea dintre cei doi este una interesată: dincolo de amor sunt țeluri mult mai mari, care îi țin uniți câtă vreme acestea se pot împlini. De altfel, ei constituie o pereche diabolică, strâns unită în răutăți și potlogării: „Zic că Dumnezeu sau dracul ne-a făcut pe unul pentru altul!“. Unicul lor țel este de a-l scoate pe fanariot, care își cheltuie banii cu craidonii de pe Cotroceni, „la silimet“, adică de a-l aduce în sapă de lemn.

În afacerile veroase ale protagonistului, de ruinare a stăpânului său, intermediar este chir Costea Chiorul, misit care se ocupă de tranzacții dubioase. Ascensiunea lui Păturică nu se lasă mult timp așteptată și el devine vătaf la curtea lui Tuzluc, fiind apreciat pentru marea osârdie pe care și-o dădea în creșterea averii boierești. Primul lucru pe care îl face noul năimit este de a ține o cuvântare în fața slugilor curții, gest ce se înscrie într-un comportament tipic celor proaspăt veniți la putere, asigurându-se de sprijinul celor din jur printr-o atitudine duplicitară: „Voi pedepsi – zicea el – fără milă pe toți aceia ce vor cuteza să înșele pe boierul măcar cu o para“. Este modalitatea de a se folosi de ceilalți pentru a-și ascunde interesele meschine. Trioul format de chera Duduca, Dinu Păturică și chir Costea Chiorul este unul diabolic, ei determinând ruinarea averii postelnicului Tuzluc. Se creează astfel o antinomie între ciocoii vechi, de felul lui Andronache Tuzluc, și cei noi, mult mai rapace și mai necruțători, speculând orice slăbiciune a celor dinainte, exploatând și schingiuind țăranii cu sălbăticie. Astfel de practici barbare generează mișcarea populară care, ajunsă la Ghica-Vodă „cu rogojina aprinsă-n cap și cu jalba-n proțap“, cere detronarea ciocoiului.

Tactica folosită de noul vătaf este de a face să ajungă la urechile stăpânului dovezi de bună purtare, ceea ce îl apropie și mai mult de Andronache Tuzluc. În același timp, asaltul asupra averii boierului continuă: sub pretextul că trebuie luate măsuri drastice față de cei care strică moșia Răsucita, el merge să cerceteze administrarea acesteia și abuzurile arendașului. Dar întâlnirea cu țăranii are și alt scop: racolarea celor dispuși la a servi scopurilor sale, cum ar fi acei „jăluitori exagerați cu figuri de adevărați hoțomani“. Dobândirea de averi se face ușor prin persoane corupte: Dinu Păturică declară că averea boierului fusese prost administrată și furată de arendaș, acesta scăpând de acuzație cu suma frumoasă de cincizeci de pungi de bănet. După o astfel de cercetare amănunțită, Păturică se întoarce la București cu o recoltă de două sute de pungi de bani, pe care le pune pe fundul sipetului.

O atmosferă provincială coruptă nu putea fi creată decât cu oameni corupți: într-o astfel de lume, totul se cumpără, mai ales marile funcții. Titlul unui capitol este sugestiv pentru corupția din mediul fanariot: **„Ce dai să te fac ispravnic?“** este replica favorită a avidului de bogăție din toate timpurile și epocile istorice. Iar în cazul lui Păturică, județul Teleorman, unul dintre cele mai bogate, este vândut cu două mii cinci sute de rubiele solicitantului. Capitolul **„Fă-te om de lumea nouă/ Să furi cloșca după ouă!“** este o radiografie a lumii corupte a timpului: Păturică și alți vătafi, cu nume semnificative, Tudor Ciolănescu, Neagul Chioftea, Vlad Boroboață chefuiesc cu marfă de contrabandă. Descrierea mesei orientale este redată cu lux de amănunte: la masă se servesc „ciorbă de știucă fiartă în zeamă de varză cu hrean [...], mihalți și păstrăvi rasol, muiați în oțet și untdelemn [...], cu iahnii, cu plachii, cu morun gătit în măsline și foi de dafin, cu crapi împluți cu stafide și coconare și alte felurite mâncări care se ziceau în vechime bucate cu cheltuială“. Dinu Păturică ține o adevărată lecție celorlalți vătafi despre modul în care se poate fura din starea stăpânului: nu se mărește prețul, pentru că bucatele au „nart“ fix, ci se scrie mai puțin în tabela de cumpărături. Se ține o gestiune dublă, cu o socoteală dreaptă și o socoteală încărcată, pentru „stări mari, ca să scăpăm de slugărie.“ Pentru noii ciocoi, boierii sunt o povară, din care se pot obține, însă, avantaje: „Ei au moșii și nu le

cunosc hotarele, nici venitul ce poate să dea pe tot anul. Au vii, fără să le știe numărul pogoanelor; au zalhanale, heleștaie, livezi de pomi și câte altele de felul acesta, pe care le arendează pe nimic. Dar arendașii, nemulțumiți cu un câștig de sută la sută, scos din spinarea țăranilor, dărapână pădurile și acaretele moșiilor, ba de multe ori înstrăinează chiar din pământul moșiei."

Tuzluc, reprezentând tipul înșelatului în arhitectura socială a romanului realist, află în ultimul moment de complotul lui Dinu Păturică și al Cherei Duduca, atunci când este prea târziu, în momentul nunții lor ținută și aceasta, ca toate celelalte acțiuni complotiste, în mare secret, la ora douăsprezece din noapte, la biserica Lucaci. Graba fanariotului de a împiedica nunta nu folosește însă la nimic; starea postelnicului este pe măsura furiei și surescitării extraordinare la care este supus: „Fața sa, de fel brună, devenise întocmai ca a unui faur de fier din cauza prafului ce se pusese pe dânsa în grozava alergare". Are loc chiar o luptă între el și preoții care ceremoniau cununia, soldată cu renunțarea fanariotului, prea obosit de încercările prin care trece. Acesta este **sfârșitul** lui, **ieșirea din scenă**, în restul vieții fiind marcat de dambla, boală datorată acestui tragic eveniment. Căderea personajului de pe firmamentul social strălucitor se înscrie în evoluția așteptată a evenimentelor: atât ciocoii vechi, cât și cei noi, urcând prea repede treptele măririi sociale, se prăbușesc repede și cu mare zgomot. Există și un moment când corupții **noi** devin **vechi**, locul primilor fiind preluat de alții mult mai versați. Eliminarea personajului devenit, ca urmare a conjuncturii sociale, vulnerabil, urmează **regulile junglei** sau poate ale vechilor regi din pădurea Dianei: regii bătrâni sau nevolnici sunt eliminați în favoarea celor mai tineri și mai puternici. Grotescul situației, prin esență baroc, exacerbează pasiuni prea mari pentru mize prea mici. Dacă Dinu Păturică este un **personaj realist, cu o evoluție continuă**, boierul cel vechi se află deja la capăt de drum, lipsit de energie pentru un nou început: lumea lui, creată pe baza unei utopii sociale, s-a prăbușit.

Deși Păturică se poate descurca în mediul ciocoiesc, fiind viclean, el nu evoluează, așa cum nu evoluase nici Tuzluc, neputând înțelege cadrul politic general, și din cauza aceasta va pieri. Greșeala capitală, expresie a ticăloșiei extreme, este aceea de a se alătura mișcării eteriste, căreia i-l predă, prin trădare, pe Tudor Vladimirescu. Trecerea dintr-o tabără în alta, instabilitatea care îl determină să fie prezent în ambele tabere, constituie cauze care îi aduc pieirea. La agravarea situației contribuie și destinul, blestemul tatălui, care nu este primit în palatul noului îmbogățit, fiind aruncat pe scări. Domnul Ghica, urmând în scaunul țării după Tudor Vladimirescu, este informat despre toate tâlhăriile săvârșite de Dinu Păturică, arivistul fiind trimis la ocnă și sfârșindu-se din viață după șapte luni. O ciudată simetrie a romanului face ca personajele negative să se întâlnească într-o scenă simbolică, prin fața stâlpului infamiei de care era țintuit chir Costea Chiorul trecând două procesiuni mortuare, a lui Andronache Tuzluc și a lui Dinu Păturică. Chera Duduca avea să-și găsească sfârșitul în Dunăre, aruncată de noul soț, pe care îl înșelase. Scriitor moralist, Nicolae Filimon își răsplătește personajele pozitive: banul C. este tipul boierului pământean, cu dragoste de țară, a cărui fiică, Maria, se căsătorește cu Gheorghe Serdarul, toate acestea fiind o replică simetrică, în latură pozitivă, a personajelor demonice pedepsite la sfârșitul romanului.

Nicolae Filimon abordează astfel profilul arivistului versatil, adaptat tuturor împrejurărilor pentru profitul personal: tipologia ciocoiului este universală, purtând nume diferite de-a lungul epocilor istorice. În epoca lui Lăpușneanu, un astfel de personaj este Moțoc, care încearcă să profite de pe urma tuturor domniilor. După romanul **„Ciocoii vechi și noi"**, în literatura română tipul arivistului dobândește câteva identități semnificative, unele memorabile: Tănase Scatiu, din romanul **„Viața la țară"** (1894), de Duiliu Zamfirescu, Lică Trubaduru, din **„Concert din muzică de Bach"** (1927), de Hortensia Papadat-Bengescu, Stănică Rațiu, din **„Enigma Otiliei"** (1938), de G. Călinescu, Iancu Urmatecu, din **„Sfârșit de veac în București"** (1944), de Ion Marin Sadoveanu.

Aglomerarea barocă de situații și detalii ale vieții cotidiene, combinată cu o întoarcere către personajele romantice, dominate de pulsiuni extreme, în perspectiva unei metatextualități moderne, face din „**Ciocoii vechi și noi**" un **roman realist** profund, cu note de proiecție spre modernitate, prin intervenția directă a autorului omniscient în comentariul textului. Romanul poate fi considerat și unul **istoric**, prin abundența de imagini și prin „fotografierea" **frame by frame** a personajelor, a interioarelor, a îmbrăcămintei și a mâncărurilor, a petrecerilor. Imaginea unei lumi în derivă se completează cu multiplele modalități de petrecere a timpului liber, ilustrate în capitolul al XV-lea, „**Scene din viața socială**", cu ieșiri la iarbă verde, plimbări pe Podul Mogoșoaiei și la Târgul de Afară, cu mese la grădinile lui Scufa și Belu, cu jocuri de cărți care goleau pungile cu mahmudele ale prințului Caragea și ale boierilor îmbogățiți pe spinarea săracilor. Aflat la confluența dintre romantism și realism, Nicolae Filimon încearcă să construiască romanul cu arhitectură totală, un film mișcat al diverselor evenimente istorice și al vieții unei galerii ample de personaje, recrutate din cele mai diverse medii sociale și politice. (***H.S.***)

Concepte operaționale

VIZIUNE NARATIVĂ. Între personaj și narator se pot stabili trei tipuri de viziune narativă:

1) **Naratorul > personaj** (viziune din „spate"). Naratorul știe mai mult decât personajul, este **omniscient**, poate pătrunde în mințile personajelor, redă reacțiile acestora, poate observa simultan mai multe evenimente. Această situație se întâlnește în romanul de tip obiectiv.

2) **Naratorul = personajul** (viziune „împreună cu"). În această situație, specifică de regulă romanului subiectiv, naratorul știe tot atât cât personajele; el nu poate găsi o explicație pentru evenimente înainte ca personajele însele să o găsească. Naratorul poate folosi unul sau mai multe personaje, identificându-se cu privirea acestora. Narațiunea poate fi la persoana întâi sau a treia. În acest caz, ele devin **personaje-reflector.**

3) **Narator < personaj** (viziune din „afară"). Naratorul știe mai puțin decât oricare dintre personaje. El scrie numai ceea ce vede și aude, dar nu poate pătrunde în conștiința nici unuia dintre ele. (***H.S.***)

FIZIOLOGIE. Termenul provine, potrivit „**Dicționarului de termeni literari**", din fr. *physiologie* (cf. gr. *physis*, „natură", *logos*, „vorbire"). Specie literară care constă în observarea obiectivă a unui personaj tipic, a unei situații semnificative. „**Prologul**" din „**Ciocoii vechi și noi**" este „o fiziologie", în sensul pe care l-au dat M. Kogălniceanu și C. Negruzzi acestui termen, adică o „fișă morală", un portret psihologic.

Literatura europeană a primei jumătăți de secol al XIX-lea cultivă și fiziologiile, exemple fiind „**Physiologie du mariage**", de Honoré de Balzac, „**La physiologie du provincial à Paris**", de Pierre Durand, „**La Physiologie du poète**", de Edmond Textier. O tendință a vremii este și scrierea unui „**romanț d-obiceiuri**", reliefând transformările din epocă sau fotografiind moravuri și societăți, de pildă cea franceză, în „**Comedia umană**" a lui Balzac. Din punctul de vedere al atitudinii auctoriale din paginile romanului, Nicolae Filimon face distincție între boierul de viță veche, cum este Banul C., și postelnicul Andronache Tuzluc, un arivist, în esență un fanariot profitor. La Nicolae Filimon este prezent un „poporanism *avant la lettre*", personajele negative fiind trimise acolo unde se cuvine: Dinu Păturică ajunge la ocnă, Andronache Tuzluc înnebunește, iar Chera Duduca este înecată în Dunăre.

Pe lângă alte fiziologii din literatura română, de pildă „**Fiziologia provincialului**" (1840), de Costache Negruzzi, și „**Fiziologia provincialului în Iași**", de Mihail Kogălniceanu, textul lui Nicolae Filimon prezintă portretul cel mai întunecat, în culorile cele mai sumbre și în liniile cele mai dure. Ciocoiul nu este un personaj tipic numai al societății românești, ci poate fi întâlnit în orice țară, având aceleași trăsături, de „om venal, ipocrit, laș, orgolios, lacom, brutal până la barbarie și dotat de o ambițiune nemărginită". Ciocoiul este un om însetat de parvenire, de spoliere a averii celuilalt și în continuare scriitorul înfățișează ipostazele succesive ale îmbogățirii lacome, fără margini. Ciocoii sunt „vulpi cu două picioare, care întrec în ipocrizie și vicleșug" personajele din fabule, încât la douăzeci de ani „știu foarte

bine cum se fură cloşca dupe ouă fără să cârâie". Cei mai mulţi se ridică dintre slugile din casele boiereşti; lor le cad victime chiar stăpânii prea creduli, pe care îi studiază cu atenţie şi cărora le speculează toate slăbiciunile, până îi aduc în sapă de lemn. Omul îmbogăţit prin furtişag nu se satură niciodată de avere şi de aceea caută noi mijloace de dobândire facilă a acesteia: o căsătorie de convenţie, cu o soţie de familie bună, având zestre mare, folosită ca trambulină spre noi trepte sociale, eventual urcarea pe scara politică a oamenilor de stat. Pentru aceasta, ciocoiul are toate calităţile demagogiei înnăscute, putând trece oricând de la o doctrină politică la alta, fiind lipsit de simţul dreptăţii al omului onest, dispreţuind dragostea de patrie, libertatea, egalitatea, devotamentul, dar vorbind ipocrit în numele lor. La români, ciocoiul, parvenitul este cu atât mai feroce, cu cât „lumina adevăratei civilizaţiuni n-a răsipit încă norii cei groşi ai ignoranţei şi ai depravaţiunei" de tip fanariot. „**Prologul**" lui Nicolae Filimon este astfel un rezumat, un program al întregului roman. (*Gh.S.*)

ADDENDA

G. Călinescu, 1941

"Prin temă **Ciocoii vechi şi noi** e un mic roman stendhalian [...], iar Dinu Păturică e un Julien Sorel valah. De altfel, şi opera lui Balzac este plină de parveniţi, de ambiţioşi, însă Filimon se complace în modul stendhalian să urmărească nerăbdările, bucuriile secrete şi exploziile ambiţiei. Oricât ar fi de enormă comparaţia, Păturică nu este un simplu şi vulgar vânător de avere, ci un însetat de toate senzaţiile vieţii..."

Paul Cornea, 1985

"De la o vreme încoace se face puţin caz de referenţialitatea textului. Ceea ce importă e credibilitatea, nu atât producerea unui loc real, cât înrădăcinarea povestirii în spaţiul mental în care ea devine posibilă. Îşi face însă drum – lucrul e tot mai frapant – şi o tendinţă opusă, ieşită probabil din conotaţia de frivolitate atribuită literaturii, constând în refuzul invenţiei, al oricărei invenţii, în preferinţa acordată genurilor non-ficţionale (memoriile, reportajul politic, biografia documentară etc.). În raport cu această dublă atitudine faţă de realitatea factuală, una de transcriere literară, cealaltă de transcriere literală, procedura lui Filimon e, în acelaşi timp, foarte vetustă şi extrem de modernă: vetustă, fiindcă se serveşte de ficţiune sub o ipostază acuzat romanescă şi restituie istoricitatea printr-o suprasignifianţă descriptivă, recurgând mai puţin la sugestie ori la **raccourcis**-uri – modernă, fiindcă integrează textului documente autentice, suprimându-i parţial literaritatea."

Manualul ART

ION LUCA CARAGIALE

Repausul dominical

„Amicii" din schiţele lui Caragiale, personaje tipice, fără nume sau uneori numindu-se numai Costică sau Mitică ori, şi mai simplu, evoluând spre litera nominală, M(ache), L(ache), N(ache), T(ache), P)ache), Stas(ache), aflaţi într-o deambulaţie perpetuă pe străzile şi prin bodegile Bucureştiului, îşi încep „repausul domenical" încă de joia, nimerită a fi, în această naraţiune, chiar zi de sărbătoare, a sfinţilor împăraţi Constantin şi Elena: „Joia trecută, 21 mai, neavând treabă, mă plimbam încet pe Calea Victoriei, pe la şapte seara, privind la forfoteala aceea de caleşti, birji, automobile – ce mulţime! ce eleganţă! ce belşug!... cum rar se vede chiar în oraşele cele mai prospere". Naratorul, un hâtru şi lucid „nenea Iancu", are chiar o reflecţie pe teme sociale: „...cine or fi aceia care au scornit de la o vreme că-n ţară e sărăcie, că s-a scumpit traiul şi că suntem ameninţaţi de o criză agricolă? ce moftangii!".

Vremea nu este, totuşi, de a medita asupra dramelor sociale, ci e a petrecerilor de sfârşit de săptămână, cele mai reuşite fiind, fapt demonstrat, nu cele programate din vreme, ci acelea inopinate, inventate pe loc, cu „amici" întâlniţi întâmplător pe stradă, cum este acest Costică Parigoridi, care şi-a trimis familia în provincie şi el moare de „plictis", ba chiar crede că

ar putea fi împins până la sinucidere, într-o capitală cu toate prăvăliile închise, aflată într-un „afurisit“ repaus duminical. Ceata de petrecăreţi se constituie aleatoriu, de la fiecare colţ de stradă fiind recuperat câte un „amic“ ce poate contribui, şi el, la salvarea de la sinucidere a lui Costică: „Pornim amândoi la vale. Pe drum, Costică, privind la obloanele prăvăliilor, bombăneşte mereu… În dreptul lui Capşa, întâlnim pe alt prietin; îl luăm, fără vorbă multă, ca de rechiziţie; la răspântia bulevardului, încă doi; îi înhăţăm; în dreptul legaţiunii ruseşti, încă unul; e prizonier… Curios lucru! toţi foarte plictisiţi de repausul dominical; şi cu cât banda sporeşte, cu atât dispare plictiseala!“.

Caragiale reconstituie o hartă exactă a locurilor de petrecere din Bucureştiul sfârşitului de secol al XIX-lea. Prietenii ajung mai întâi în Covaci, la Iordache, unde, pentru eliminarea plictisului şi prevenirea sinuciderii, consumă, timp de cinci ore, „Aperitive, 18 ; baterii, 8 ; şampanii, 12, şi 22 pachete de regale… şi 5 rânduri de marghilomane“. După epuizarea acestor rezerve, „amicii“ iau trei birje, Costică şi „nenea Iancu“ trec prin Şelari şi prin Lipscani, pe Bulevardul Colţei şi ajung la Şosea, la Lăptărie: „Aerul de la Şosea ne face mult bine. Ajungem la Lăptărie. Plin!

Acolo, cei patru amici, care au sosit, prin Calea Victoriei, înaintea noastră, ne aşteaptă; ei nu puteau crede că i-am trădat ca nişte laşi.“.

Ieşind de la Lăptărie, grupului i se mai adaugă „un cetăţean“ turmentat, care „şade jos pe marginea trotoarului şi nu vrea să se scoale, cu toate insistenţele sergentului.“ Omul este „un excelent culegător tipograf, om în vârstă şi foarte cumsecade“, „om serios, tată de familie“, aflat şi el însă în „repaos dominical“. Remediul pentru starea lui ar fi „un jvarţ cu cognac fin… nu ştii ce bine ţi-ar face…“, dar hotărăsc cu toţii că mai bună este ciorba de burtă, „schembeaua“, care se găseşte lângă halele din centru: „Adevărul e că schembeaua dreasă bine, cu puţin ardei roşu, este, la ocazie, superioară cafelei cu cognac fin – drege… lucru mare!“.

După acest inedit „repaos dominical“, pentru tipograf, om cu slujbă, care între timp dispăruse şi revine „spălat şi dichisit“, bărbierit, ziua de lucru îşi reia cursul obişnuit:

„– Eu – răspunde omul nostru – mă duc la atelier… După repausul dominical, începem la şapte… Sunt şef de echipă, nu pot să fac blau.

S-a scuzat dacă ne-a făcut cumva vreo necuviinţă, ne-a mulţumit frumos de cinstea ce i-am făcut şi a plecat la treaba lui.“.

Cei care mor de plictis şi-au văzut mai departe de chef, într-o paradoxală (pe)trecere a timpului: „Noi – am dejunat – mai devreme – la Lăptărie – până seara.“. (***H.S.***)

Manualul ART

G. CĂLINESCU

Cartea nunţii
Lola, Dora şi Medy

Fragmentul selectat în manual face parte din capitolul „**Lola, Dora şi Medy**“ din romanul „**Cartea nunţii**“ (1933) şi descrie o zi din viaţa lui Jim Marinescu, personaj cu orientări moderne asupra vieţii, puse în contrast cu atmosfera din „casa cu molii“ a mătuşilor sale: „A doua zi Jim sări în sus, deşteptat de cotcodăcitul alarmat al găinilor, speriate cine ştie de ce. Ceasornicul de pe scrin, uitat cu limba muzicii la ora nouă, cânta mărunt din ţiteră prăfuitul vals.“ Ca unui personaj mitic, dimineaţa îi dă lui Jim puteri noi: „Jim se simţi sănătos şi tânăr ca un arc. De bucuria pe care soarele i-o aprindea în artere, făcu o săritură atletică peste tăblia de fier a patului şi căzând în faţa oglinzii emise din toată adâncimea gâtlejului, baritonând, primele note ale marşului din **Aida**.“

Jim încearcă apoi să facă exerciţii aşa cum văzuse într-o revistă la modă: „Nu era închipuit şi nu se credea frumos, dar un instinct de conservare fizică îl făcu să-şi umfle bicepşii şi coşul pieptului şi să fandeze plastic cu piciorul drept înainte, pentru a obţine maximul de volum al pulpei. Era îmbrăcat americăneşte într-un combinezon de crep, ceea ce-i dădea aerul unui sportiv. Ca să-şi atenueze puţin trepidaţia sângelui, începu să facă figurile gimnastice din **Mon système**.“. Scaunele din „casa cu molii“, improvizate ca aparate de gimnastică, sunt aşa de vechi, încât troznesc din încheieturi, iar din covoare se ridică un praf preistoric: „Când vru să se aşeze pe spate, spre a încerca în aer supleţea picioarelor, praful din covoarele vechi ale tantei Magdalina îi înecă răsuflarea. Vru să-şi încerce puterea braţelor rezemându-se cu toată greutatea trupului pe speteaza unui scaun, dar acesta trosni aşa de tare, încât, spre a evita un accident, Jim renunţă şi se mulţumi să boxeze arcurile desfundate ale canapelei şi pernele din pat.“.

După acest exerciţiu, Jim încearcă să se spele, lucru imposibil, pentru că în casă nu se găsesc duşuri, ci numai un lighean şi simple ibrice cu apă, motivul, exprimat de tanti Ghenca, fiind al conservării tradiţiilor: „Iaca şi bunicul au trăit şi fără baie în casă şi a fost bine.“. În cele din urmă, cere babei Chiva spre stupefacţia acesteia, să-i aducă o stropitoare cu apă, improvizând un duş rudimentar: „Puse ligheanul în mijlocul casei, acolo unde covorul i se părea mai preţios tantei Magdalina, intră cu picioarele în el, se dezbrăcă de combinezon şi, ţinând stropitoarea cu mâinile întinse deasupra capului, lăsă să-i curgă peste faţă, ceafă şi de-a lungul trupului firele reci ale apei.“. Efectele sunt dezastruoase: „Apa căzută mai toată pe jos se îndrepta în râuri repezi pe sub pat şi scrin, şi din cauza udăturii duşumeaua mirosea a colb plouat.“. Jim se îmbracă apoi în costum „Burberry, a cărui culoare aspră de frunză uscată îi dădea o siluetă foarte londoneză“, dar mai comite o „crimă“ la adresa lui tanti Magdalina, încheindu-şi şireturile de la pantofi „în inima fotoliului dezacordat“.

Nici sufrageria, „refectoriul“, cu „pahare cu resturi de lapte, ceşti de cafea, fărâmături de cornuri şi pâine prăjită risipite pe masă“, nu-l încântă pe Jim, cu toate că „şalul turcesc de pe perete, iataganele şi un dulap de nuc dădeau încăperii oarecare eleganţă arhaică“. Jim doreşte altă imagine, modernă, occidentală: „o *table à roulettes* din planuri de cristal gros, în boluri şi recipiente masive şi cu tacâmuri neprevăzute şi decorative ca nişte instrumente chirurgicale. Voia, fireşte, o subretă în stilul mobilei: tunsă mărunt, cu faţa ovală de porţelan de Saxa, în uniformă de satin fin negru şi cu ciorapi negri aşa de metalici, încât mâna să alunece cu gândul pe ei ca pe rezemătoarea de nichel a fotoliului.“. În locul acestei imagini apare însă baba Chiva, care are un „un pahar de lapte cu cafea, pe care scria „Suvenir din Călimăneşti“. Acesteia îi explică Jim că ar vrea să fie servit într-un stil mare: „,... când o să fiu eu servit cu mare ceremonial pe platouri de argint: sandwich-uri savant combinate de barmani în smoching şi subrete în lamé, după reţete de laborator, bunăoară:

Chargez la tartelette avec du jambon en morceaux; remplissez avec de la fondue, cayenées; gratinez à la salamandre. Laitance de harengs salé hachée avec des noix et de la pomme reinette.“.

Deşi automobilul este o noutate în epocă, maşina lui Jim este, iarăşi, un accesoriu ce nu se încadrează, prin aspect şi vechime, în modernitatea vremii: „Jim sorbi laptele dintr-o înghiţitură, râzând, şi trimise pe babă să-i aducă cheia lacătului de la magazie. Când avu cheia, o luă spre fundul curţii, unde lângă coteţele de păsări se aflau trei şoproane închise cu porţi late, prevăzute cu mari răsuflători. Unul din ele servea drept hangar «maşinii» sale. Trase cu zgomot uşa grea şi privi din prag înăuntru, unde între mormane de lemne de fag pentru foc staţiona un minuscul «Peugeot» prăfuit. Abia apucă să pună mâna pe clanţa cupeului, şi o cloşcă năpârlită ţâşni de pe fotoliul de piele, umplând curtea de vaiete şi cotcodăceli. Jim aruncă cu un lemn după ea şi scoase din inima caldă încă a pernei trei ouă gălbicioase şi mânjite.“. Maşina este „o hodorogitură lovită şi zgâriată“, cumpărată de la un prieten „pe nimic şi în rate“, care însă „mergea mărunt ca o broască-ţestoasă, ieşea nevătămată din hopuri şi se hrănea cu benzină

puţină". Tânărul o inspectează, o lubrifiază, verifică pivotarea roţilor într-o parte şi în alta, apoi porneşte la drum, dărâmând „un leandru înfipt într-un hârdău la uşa tantei Caterina."

Jim visează la o maşină mai bună: „Ah, gândea Jim, de-aş avea un «Sport» elegant, un Renault măcar, un Mercedes Benz tip «Stuttgart 260», un Stoewer 8 cilindri tip kabriolett, ori un Graham-Paige, galben, enorm şi turtit ca o şalupă, alergând silenţios pe asfalt, *sans bruit et sans heurt*.". În imaginaţia sa, Jim se vede în ipostaza prinţului de Walles la bordul unei limuzine: „Şi se vedea înfundat aproape cu totul în moalele capitonaj, monoclat sub pălăria de fetru gri şi manevrând neglijent volanul, cu o mână vârâtă pe jumătate într-o mănuşă «Nicolet». La pârâitul surd al pneurilor, fetele ar fi întors capul cu invidie, dar el le-ar fi privit flegmatic, ca prinţul de Walles.". Visul i se destramă, desigur, la prima intersecţie: „Tocmai când îi era visul mai dulce şi maşina Graham-Paige se transformase într-un Sumbeam de curse, verde şi lung ca o torpilă, un stop îi tăie calea şi un agent de circulaţie imită cu emfază înaintea sa nişte semnalizări savante de poliţist german. Frână scurt şi rămase între celelalte automobile, ca un cărucior de copil printre locomotive Maffei.".

Bucureştiul arăta cu totul schimbat faţă de cum îl ştia în urmă cu trei ani, construcţii moderniste presărând „oraşul cu punţi de vapor şi cuburi albe.". Se construiseră clădiri noi, Palatul Asigurării Generale, ca un „masiv de sare babilonică", „palatele Ciclop şi Lido", Palatul Societăţii de telefoane, care dădea străzii o aparenţă de Broadway. Automatul „Presto" pare un edificiu suprarealist: „Coloanele de aluminiu, decoraţiile pe sticlă, mesele de cristal, scaunele de nichel păreau piesele unui laborator luxos. Îndărătul unor sicrie mari de sticlă, aburite de intestinele unui frigider, graţioase infirmiere în uniforme verzi împărţeau în boluri groase felurite licori. Jim se opri în faţa unei etuve de porţelan şi metal emailat în care se conservau câteva varietăţi de îngheţată. Prezentă graţioasei subrete fişa, şi aceasta, luând între degetele ei subţiri, cu unghii lăcuite, un instrument de metal semănând a lingură sferică şi a forceps, îl introduse într-o urnă congelată, închisă ermetic, ca un safe. Bolidul de gheaţă nu i se păru însă lui Jim la înălţimea recipientelor ce-l conţinuse, dar spre a privi cât mai mult în ochii albaştri ai subretei, îl consumă încet, rezemat de aripa de sticlă a contoarului.".

Apoi, Jim îi dă telefon domnişoarei Dora Schulz, al cărei tată, medic, era austriac de origine, şi începe să imite glasul spicheriţei de la postul radiofonic:

„– A-tenţiune! Se transmit salutări de la Jim prin doză electromagnetică!

– Jim! Ce bine-mi pare, ce bine-mi pare! se auzi glasul afectuos al fetei, şi un zgomot surd de tropăituri pe duşumea. Vino la patru la Lola! Neapărat! Vine şi Medy! [...]

Apoi ieşi din bar, se urcă în maşină şi porni vesel spre bulevard, încercând să concureze în viteză cu un tramvai electric.". (***H.S.***)

Manualul ART

ZOE CANTACUZINO

Amintiri din ziua a şaptea

Interviul Titei Chiper cu Zoe Cantacuzino, descendentă a unor familii şi personalităţi ilustre, are aerul evocator al lumilor pierdute, atât ca urmare a trecerii anilor, cât şi din motive politice. Zoe Cantacuzino şi-a petrecut o copilărie fericită la conacul de la Cioceni, evocat într-o primă secvenţă, „**Nostalgia Cricovului**", la imaginea căruia revine cu insistenţă în amintirile sale, dar a fost nevoită, după război, în regimul comunist, să parcurgă o pantă abruptă a destinului, ajungând la „munca de jos", lucrând, pentru o vreme, în calitate de croitoreasă (pentru că avea maşină de cusut!), la cooperativa „Drum nou", de unde a şi fost concediată, din motive politice, de către o vigilentă „şefă de cadre".

„Ziua a șaptea", sintagmă cu sugestii biblice, este, în lumea profană, ziua de odihnă, de vacanță, cu aerul de libertate pe care îl dă cunoașterea unor noi locuri, peisaje sau oameni. Pentru Zoe Cantacuzino, spațiul libertății a fost, în copilărie, pe valea Cricovului, în Prahova, la moșia din Cioceni, preferat oricăror locuri, mult mai impresionante și renumite: „Când ne-am făcut mai mari, nu prea înțelegeam de ce puteam să ne placă atâta «plaja» de-acolo... Mai ales că înainte să ajungem la Cioceni, ne duceam un timp la mare, la Carmen Sylva, la pensiunea Movilă. [...] După ce stam cât stam la Sinaia, plecam la Cioceni, în adevărata vacanță. Acolo eram de capul nostru, eram fericiți."

Viața în mediul urban, între zidurile orașului, avea și ea farmecul ei, dat de multiplele evenimente ce aveau loc într-o casă mare, cu invitați de seamă. Locuința doamnei Cantacuzino era situată pe strada Aurel Vlaicu, o casă cu „grădină mare, teren de tenis, piscină". Aici era întotdeauna lume, veneau Miti Gerota, Georges Cantacuzino, Mica Mehedinți, fiica lui Simion Mehedinți. Mari personalități științifice, ca Simion Mehedinți și Dimitrie Pompei, le „pisau" pe fete cu întrebări de geografie și de matematică, moment pentru care ele își luau măsuri de precauție: „fugeam din vreme, ne ascundeam prin pomi, era o întreagă poveste până ne prindea și ne aducea în fața lor". Personaje agreate de Zoe Cantacuzino erau Titu Maiorescu și Miron Cristea, viitorul patriarh, care o alinta pe sora Zoei, Didi, pentru singura poezie din viață, scrisă la șase ani, cu versuri de felul „Floricica vieții mele/ Am venit să mor cu tine".

În altă secvență, **„Neprevăzutul fiecărei zile"**, sunt povestite întâmplări dintr-o excursie la Istanbul, la care participă Zoe și Michi Cantacuzino și toată „Golescăria" tânără, adică membri ai familiei Goleștilor. Crezând că vremea va fi frumoasă, călătorii nu și-au rezervat locuri în cabine, rămânând în șezlonguri pe punte. Furtuna a fost însă atât de mare, încât chiar coșul vaporului se răstoarnă, iar Michi, singurul mai zdravăn dintre ei, se îndeletnicea cu așezarea în șezlonguri a celorlalți, amenințați să cadă de pe puntea vasului. La întoarcere însă, drumul a fost frumos, iar căpitanul foarte drăguț, astfel că amintirile au fost plăcute și multe, ca pentru un an întreg.

Ideea de bază este că, din copilărie, „îți rămân în minte și fleacuri sau întâmplări care doar pentru tine par vesele". O astfel de întâmplare este vânătoarea de dropii, la care sunt luați, după multe și mari rugăminți, și Zoe și fratele ei, Bibi. Vânătorii mergeau pe burtă pentru a nu fi observați de păsări, la fel și copiii. Însă, la un moment dat, aceștia se plictisesc de atâta mers, se ridică în picioare și, când îi văd pe ceilalți, oameni mari, târându-se pe burtă, izbucnesc în râs și compromit întreaga vânătoare, faptă pentru care sunt straşnic certați acasă.

O altă moșie pe care o vizitează Zoe este Maxut din Moldova, parte de moștenire a mamei din moșia Ghica-Deleni. Casa fratelui bunicului era impunătoare, un „palat de piatră maiestuos, dar cam sumbru", în timp ce casa bunicului este cu totul diferită, „veselă, plină de flori". La Maxut, în schimb, pasiunea cea mare a celor prezenți este vânătoarea. Prințul Nicolae este tânărul cel mai bine văzut de Zoe, el fiind „foarte bine, rasat.". Zoe o revede pe prințesa Ileana după 1989, când se întoarce în țară cu avionul, fiind apreciată ca „ultima prietenă din copilărie". La Maxut se făcea întotdeauna o masă lungă, la care se așezau cu toții, la aceste ospețe matinale prințul mâncând întotdeauna mămăliguță cu lapte. La un moment dat, la Carmen Sylva este întâlnit „un băiețel palid, timid, care se juca la mare", ce exersa la pian mai întotdeauna în casă, chemat fiind mai totdeauna de pe plajă de tatăl lui. Copiii își dau seama că a exersa în timpul vacanței este o obligație aproape insuportabilă, așa că îl cheamă afară, la un pian în spatele căruia se afla un scaun cu câteva cărți pe el, pentru a fi mai înalt, întrucât copilul „arăta foarte mic". Nu era altul decât viitorul pianist Dinu Lipatti.

Secvența **„Niciodată n-am avut concediu"** prezintă întâmplări nefericite din perioada comunistă. O vreme Zoe a lucrat pe un post de croitoreasă la cooperativa meșteșugărească „Drum nou", unde fusese angajată pentru că avea mașină de cusut. Aici, Ștefana Cantacuzino cosea nasturi, fiindcă nu își adusese de acasă decât un scaun de lucru. La o

vreme, şefa de cadre le dă afară, pe motiv că „destul am supt sângele poporului". Zoe nu plecase ani în şir în concediu, fiindcă nu voia să fie dată afară în lipsă şi să i se confişte maşina de cusut. După ce este concediată, ea reuşeşte să recupereze maşina cu mare greutate, cu ajutorul câtorva angajaţi „de treabă".

Zoe Cantacuzino se întreţine apoi dând meditaţii de franceză şi de engleză. În timpul vacanţei, ea şomează, ceea ce o nelinişteşte, iar la venirea şcolii se bucură. Acum, elevii îi povestesc ce fac ei în vacanţă: Radu, de pildă, îi spune că are un copac mare, în care se suie să viseze; în momentul în care adulţii au tăiat copacul, lui i s-au „tăiat toate visele".

Fiica Zoei, Ioana, lucrase „ca ajutor de electrician şi ca vopsitoare de calorifere şi ca vânzătoare de ciorapi la «Sora»." Vacanţa o petrecuse însă „pe spezele ei", niciodată prin bilete de sindicat, ca daruri ale epocii comuniste: „Vacanţa o petreci cu rudele, cu prietenii, nu cu cei cu care lucrezi." (***H.S.***)

Manualul ART

LAURA VIŞAN

De la Poiana Ţapului la Skate Park

Autoarea pune în evidenţă antiteza dintre o după-amiază petrecută în epoca fanariotă („Propunerea postelnicului se primi de toată lumea. Se prepară două trăsuri pentru dame. Zoe se sui într-o trăsură cu principesa şi cu Ranu, în cealaltă trăsură se urcă Elena cu Caterina. Alexandru şi George se urcară pe capra caleştei. După două ore trăsurile intrară în Câmpina; de aici luară către Brebu.") şi o după-amiază de peste vreme, din timpurile noastre, încercând să releve evoluţia moravurilor şi a modalităţilor de petrecere a timpului liber: „Cam o sută patruzeci de ani mai târziu, într-o sâmbătă dimineaţa, **Liviu (24)** şi prietenii lui se pregăteau şi ei de plecare, dar nu cu trăsura, ci cu «dinozauru' lu' tata», o Dacie de prin optzeci şi ceva, şi cu Lada verde-praz a lui Lucian. Aceştia vor părăsi pentru o zi atmosfera prăfoasă din Drumul Taberei, căutându-şi fericirea pe Argeş în jos, pe un mal frumos, unde «ochim un loc bun, fără tufe sau alte necazuri d-astea, punem grătaru' şi îl ungem cu seu. Punem ceva iarbă uscată, nişte crăcuţe şi la urmă un buştean mai gros şi le dăm foc.»". La foc se pun multe fleici de carne, nu de vită, care se face destul de greu, ci de porc, „după care se aşează la bronzat mititeii". Petrecerea timpului ţine de un ritual bine stabilit: „Dup-aia o baie în Argeş, un badmington, mai facem o carte, căutăm un loc ferit şi mergem cu gagicile...". Plăcerea de a pune grătarul este universal valabilă şi nu ţine cont de vârstă. Acest lucru se poate observa pe drumul „spre Cabana Gura-Diham din Buşteni sau spre Poiana Ţapului". Oamenii comuni, care se respectă, se ocupă tocmai de acest lucru: „Acolo e fieful mic-burghezimii grobiene şi agresive, unde bărbatul în slip răcoreşte caltaboşii de pe grătar cu «Naţionalu'», iar nevastă-sa, pe care abia o mai încape şezlongul, stă la soare, după ce s-a uns cu ulei de plajă care o face să semene cu o focă sastisită. Radioului din maşina familiei, dat la maxim, îi pocneşte difuzorul de atâtea Andre sau L.A., spre încântarea copiilor care se zbenguie într-o Prahovă murdară-murdară, în care după-masă urmează ritualul spălării cu detergent a farfuriilor de plastic de unică folosinţă.".

Alţi oameni sunt atraşi de sporturile violente, ducându-se la Skate Parkul din Herăstrău, unde este lipit un afiş, „Şcoala de role", „organizată de ASAR – Aggressive Skating Association Romania.". Acolo se exersează „curburi, sărituri, grab – sau «Half Pipe» – înălţime, rotaţii, flipuri, grind etc.".

Un practicant de roll agresiv este „**Dinu (14)**", care a învăţat sportul de trei ani, dar care mărturiseşte că „în România nu se poate face performanţă, şi oricum sportul ăsta există de puţin timp la noi.". Sportul, nu Internetul, grătăritul sau altele, se potriveşte cu structura mentală

a persoanei în cauză: „Pentru că asta mă reprezintă, ceva din mine spune că asta trebuie să fac“, răspunde Dinu zâmbind, „cu o frază desprinsă parcă dintr-un film american unde odrasla încearcă să-și convingă părinții bine situați, dar obtuzi, de ce preferă să intre în marină, în loc să devină avocat, așa cum ar dori aceștia.“.

Modelul de viață al lui Dinu este cel american hip-hop: „Îi place muzica pe care o ascultă practicanții «roll»-ului – el e mort după Eminem, Fugees, Dr. Dre, dar și Limp Bizkit. Îi plac hainele *breslei*, deși se plânge că e cam greu să găsești la noi țoale adevărate, el a văzut doar la «Castel» niște chestii mai interesante, dar cel mai bine e să ți le cumperi de la cineva care le-a adus «de-afară». Dinu poartă un sweater negru și niște blugi largi și prăfuiți, ai căror genunchi sunt rupți, semn al nenumăratelor căzături pe care le-o fi luat proprietarul lor. Dacă totuși la Skate Park apare vreun roller cu haine *made in Turkey*, acesta nu este ironizat, cu condiția să fie de gașcă și să n-aibă tupeu.“.

Între timp, discuția se schimbă, Dinu rugându-l pe „nea Bebe“ să pună un alt tip de muzică, adusă de la Max: „Difuzoarele unui radiocasetofon obosit, aflat pe o tejghea de lângă nea Bebe, tocmai încercau să-i convingă pe roller-ii din Herăstrău sau pe cei veniți să caște gura la ei că, muuuzica buuunăăă trăiește mai muuult, Radio Total, așa cum spunea vocea jingle, în timp ce pierde progresiv din intensitate, astfel că ultimul cuvânt pare a fi fost rostit de un astmatic aflat în criză de aer.“.

Discuția se încheie în mod brusc și cu aceasta și subiectul reportajului întocmit pe viu, din realitatea cea mai directă: „Până să apuce nea Bebe să pună caseta cu pricina, Dinu îmi spune că el vine la Skate Park în fiecare week-end și după-amiaza în cursul săptămânii. Ar veni mai des, dar «știți, sunt la școală și mai am și lecții de făcut», oftează el. Îl văd că s-a plictisit de vorbă, așa că n-am decât să-i mulțumesc puștiului și să-l las să se îndrepte spre locul lui preferat, căruia îi dăruiește timpul său liber.“. (***H.S.***)

Manualul ART

ION LUCA CARAGIALE

D-ale carnavalului

„D-ale carnavalului“ (1885) „încheie marele ciclu al comediografiei caragialiene“ (V. Mândra), printr-o „vicleană comedie de carnaval“, în care se îmbină jocul situațiilor comice, starea obsesivă a personajelor, oscilând între eros, gelozie și dorința de a menține un minim prestigiu social, arta dialogului, tehnica quiproquo-ului și rezolvările finale de efect. Personajele, în afară de Iordache, calfă de frizer, martor la toată acțiunea, se află într-o continuă urmărire și investigație de tip detectivistic, pentru a desluși firele încurcate ale relațiilor ce înșiră triunghiuri amoroase și trădări succesive, cu răzbunări insolite cu „vitrion“ și încăierări între dame de societate. Instabilitatea și provizoratul relațiilor amoroase, care încearcă să imite cuplurile conjugale, fără a le consfinți prin căsătorie, creează imaginea unei lumi în continuă alunecare, în care personajele, chiar în hainele carnavalești la un moment dat, se suspectează reciproc și se împacă în final, ca în oricare dintre comediile caragialiene

Scena IX din actul II redă, în plin carnaval, conflictul și lămuririle dintre Pampon și Crăcănel, care, la început, îl caută prin mulțime, în travesti, pe „nenea Iancu“, strigând: „Eu sunt Bi-bi-cul…“. Pampon își scoate masca, „fioros“, situația dând de înțeles că premerge unei încăierări înfiorătoare:

“CRĂCĂNEL (*dându-se pe după o masă*): Să nu dai! să nu dai! că fac scandal… Chem poliția… stai să ne deslușim!

PAMPON: Mişelule, să ne desluşim, ai? După ce mă ataci la sacrul meu amor, amăgeşti o fiinţă nevinovată... o femeie... femeie! ochi alunecoşi, inimă zburdalnică!...".

Pricina conflictului dintre cei doi este Didina, amanta lui Pampon; Crăcănel o înşală pe amanta lui, Miţa, cu Didina, aşa cum susţine Pampon: „Nu e nici o încurcătură, mişelule! Amanta ta, Miţa, îţi scrisese de miercuri că te aşteaptă, că Mangafaua pleacă la Ploeşti.".

Crăcănel îşi dă seama că, de fapt, Mangafaua este el, această întâmplare fiind, pentru el, al optulea caz de „traducere":

„CRĂCĂNEL (*acelaşi joc*): Stăi! stăi, omule, pentru Dumnezeu! Miţa? miercuri? Ploeşti? Mangafaua?... Dumnezeule! am o bănuială... Arată-mi biletul... Eu am fost miercuri la Ploeşti...

PAMPON: La Ploeşti?

CRĂCĂNEL: Da, la Ploeşti... să fie cu putinţă?... Miţa? a opta?... Arată biletul!".

A şaptea oară Crăcănel fusese „tradus", în timpul Războiului pentru Independenţă, nu cu un muscal, ceea ce ar fi fost mai suportabil, pentru că ruşii erau aliaţi, ci cu un neamţ, fapt inacceptabil, comicul de situaţie şi de limbaj atingând efecte indicibile:

„PAMPON: Cu un muscal?

CRĂCĂNEL (*plin de obidă*): Nu m-ar fi costisit atâta să fi fost cu un muscal, fiindcă eu eram de la început pentru convenţie... ştii, muscalii luptau pentru cauza sfântă a eliberării popoarelor creştine de sub jugul semilunii barbare... Dar cu un neamţ, domnule!...

PAMPON: Cu un neamţ?

CRĂCĂNEL: Fă-ţi idee, domnule, ce traducere!

PAMPON: Ei şi?

CRĂCĂNEL (*plângând*) : Am plâns, cum plâng şi acuma, căci eu ţin mult la amor; am plâns şi am iertat-o... pe urmă am prins-o iar, şi iar am plâns, şi iar am iertat-o; nu de multe ori, dar cam des... aşa cam de vreo cinci-şase ori... Ce-mi ziceam eu? Vorba d-tale: femeie! ochi alunecoşi...".

Despărţirea acestui cuplu este melodramatică, amanta lăsându-i un răvaş:

„CRĂCĂNEL: Un răvăşel: «Mache, m-am plictisit să mai trăiesc cu o rublă ştearsă ca dumneatale. Nu mă căuta; am trecut cu neamţul meu în Bulgaria...»".

Din această cauză, Crăcănel se înrolase „volintir", pentru a deveni erou, „martir al independenţii". Pampon şi Crăcănel descoperă că există un al treilea, un Bibic, răspunzător de atragerea propriilor amante. Cei doi se hotărăsc să se răzbune, mai ales că Pampon cunoaşte „politica poliţiei" şi de aceea îl încurajează pe Crăcănel: „Haide... nu, nu plânge, eşti volintir!... şi nici un cuvânt! A! Bibicule!".

În scena V din actul III, Didina Mazu şi Miţa Baston, „traducătoarele traduse", se întâlnesc faţă în faţă, disputându-l pe Nae Girimea (care, de altfel, în scena următoare lămureşte şi pune la cale totul):

„MIŢA (*jocul crescendo*): Ce cauţi aici, madamo?

DIDINA (*cu un ton mai sus*): Da' d-ta ce cauţi aici, madamo?

MIŢA (*jocul crescendo*): Eu sunt la amantul meu!

DIDINA (*foarte de sus*): Şi eu sunt la amantul meu!

MIŢA (*izbucnind*): La amantul d-tale?... Amantul d-tale... a fost... era... este... amantul meu! D-ta, ca o infamă, mi l-ai răpit! (*Luând o poză de atac şi cu tonul tragic*:) Una din noi două trebuie să moară!

DIDINA (*pregătindu-se de luptă*): Să vedem care... Poftim!

(*Miţa se repede turbată la Didina, care se repede şi ea şi o întâmpină. Amândouă ţipă şi se încleştează, spumând, una de alta*)". (***H.S.***)

Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual

Ex. 2/ p. 121. Imaginează-ți și descrie înfățișarea lui Pampon și a lui Crăcănel, în scena de mai sus, ghidându-te după indicațiile scenice și după replicile celor două personaje.

Pampon este agresiv, impozant, cu un fizic impunător, în timp ce Crăcănel trebuie să fie mai timid, dar la fel de agresiv, cu o predispoziție bine conturată de a lua parte la conflicte. Cele două personaje sunt amenințătoare în prima parte a scenei, încercând să se domine unul pe celălalt, în timp ce în a doua parte ei cad la pace. Crăcănel începe să plângă atunci când își amintește de modul în care a fost „tradus".

Ex. 4/ p. 123. Scrieți o cronică cinematografică de maximum 30 de rânduri despre un film vizionat în ultima lună, care să poată fi eventual publicată în revista liceului vostru/ sau despre filmul **„D-ale carnavalului"** (1958).

Filmul **„Star Wars"** (2005), partea a treia, **„Răzbunarea Sith"**, este regizat de George Lucas și îi are în rolurile principale pe Natalie Portman, Ewan McGregor și pe canadianul Hayden Christensen. Scenariul continuă, ca acțiune și personaje, seriile anterioare. Anakin Skywalker fiind atras din ce în ce mai mult de forța răului, întruchipată de cancelarul Palpatine. Anakin se dovedește a fi Darth Vader, slujitorul cel mai de seamă al Împăratului.

Devenind un lord Sith, ucenicul cancelarului Palpatine, Anakin Skywalker omoară o parte din cavalerii Jedi, iar luptele se dau între armata clonelor și soldații credincioși încă Republicii. Soția lui Anakin Skywalker, senatoarea Padmé, prințesa Naberrie Amidala, își pierde viața, nemaiavând voința de a trăi în momentul în care descoperă că Anakin se transformase radical. Reușește, în schimb, să dea naștere la doi copii.

Dintre cavalerii Jedi, doar Obi-Wan «Ben» Kenobi și maestrul Yoda reușesc să supraviețuiască. Primul trebuie să se confrunte cu Anakin Skywalker, pe planeta-vulcan Mustafar, în timp ce al doilea se luptă să supraviețuiască împreună cu Împăratul, Darth Sidius. Contele Dooku, Darth Tyranus, moare în confruntarea cu Anakin Skywalker. Yoda ajunge pe planeta Dagobah, după ce scapă din confruntarea cu Împăratul, fostul cancelar Palpatine, care pusese la punct puciul prin care va câștiga puterea și va dizolva Senatul.

Impresionante sunt imaginile de pe planeta-vulcan Mustafar și confruntările între soldații imperiali cu nave-gigant deasupra Coruscantului. Pentru prima dată, C3 – PO este văzut având o culoare aurie; regizorul montează și câteva scene ironice între acest robot și R2 –D2. (***H.S.***)

ADDENDA

V. Mândra, 1985

„Față de celelalte comedii caragialiene, acțiunea din **D-ale carnavalului** pare să evite spațiile recluzive și, de fapt, orice înfrânare a elanului dinamic. Sala «bufetului de bal» și nu mai puțin «salonul de frizerie» exclud ambianța de intimitate, deschise cum sunt circulației necontenite a personajelor. Acestea ne apar, de asemenea, într-o flagrantă stare de disponibilitate. Cuplurile, mai ales, se află sub semnul provizoratului carnavalesc. Simetria grupurilor și a perechilor, frecvente în structurile comice caragialiene, se supune în **D-ale carnavalului** unei flexiuni care corespunde mobilității mascaradelor. Cadrilul sentimental în care Nae Girimea «schimbă dama», pe rând, cu Pampon și Crăcănel este, în mod natural, opus situațiilor definitive."

PERSONALITĂȚI, EXEMPLE, MODELE

Personalitățile au avut dintotdeauna un rol important în istorie. Întemeietorul sau ctitorul, eroul, conducătorul politic, înțeleptul sau filozoful, preotul, dascălul, savantul, poetul, artistul în genere, sunt, din vechime până astăzi, chipuri reprezentative, emblematice ale societății și ale comunității moderne. Faptele de seamă ale personalităților pozitive, în latură eroică, de apărare a statului și de asigurare a bunăstării, în creație, prin opere menite să reziste veacurilor, în filozofie și știință au rămas în memoria colectivă a omenirii, care le așază la locul cuvenit în istorie, au constituit modele pentru urmași. Literatura și celelalte arte le-au slăvit faptele mărețe, le-au ilustrat creațiile rămase nemuritoare.

Ultimii ani din România se caracterizează și prin apariția **personalităților false**, așa-numitele VIP-uri („very important persons"), în rândul cărora se includ de multe ori și personaje dubioase, îmbogățiți peste noapte, miliardari de carton, oameni politici de duzină, tot ceea ce Eminescu critica prin versul „Când se nasc glorii pe stradă și la ușa cafenelii", cu efect bulversant asupra educației tinerei generații, care întâmpină dificultăți în alegerea modelelor autentice ca îndrumătoare ale destinului. (***H.S.***)

Manualele ART, EDP

GRIGORE URECHE

Létopisețulŭ Țării Moldovei, de când s-au descălecat țara și de cursul anilor și de viiața domnilor carea scrie de la Dragoș vodă până la Aron vodă

GRIGORE URECHE (cca 1590-1647). Cronicar. Este primul dintre marii scriitori umaniști. Face parte dintr-o veche și bogată familie boierească din Moldova, atestată încă de pe vremea lui Ștefan cel Mare. Tatăl, Nistor Ureche, era filopolon, ca și Costineștii ceva mai târziu, educându-și fiul în mediul cultural al Colegiului de la Lvov, unde acesta studiază disciplinele umaniste, dobândind cunoștințe de istorie, latină și greacă. Moștenind o imensă avere (52 de sate, 45 de părți de sate, 17 mori), Grigore Ureche se implică în viața politică a Moldovei și devine mare spătar în 1634 și mare vornic al Țării de Jos în 1642.

„Letopisețul Țării Moldovei" este scris de cărturar probabil în ultimii ani ai vieții, căci rămâne neterminat. Cronica nu s-a păstrat în original, ci în 22 de copii manuscrise, interpolate și adnotate de copiști, cei mai cunoscuți dintre interpolatori fiind Simion Dascălul, Misail Călugărul și Axinte Uricariul. Cea mai scandaloasă intervenție i-a părut lui Miron Costin a fi aceea a lui Simion Dascălul, care adăugase episodul luptelor craiului ungur Laslău cu tătarii, luat dintr-un letopiseț unguresc neidentificat. Împăratul Râmului i-ar fi trimis în ajutor tâlhari luați din temnițe, însemnați cu fier roșu în jurul capului, de unde ar rezulta că în Maramureș împărații romani trimiteau condamnații la moarte, împrejurare denaturată mai târziu și extinsă la nivel de etnogeneză, prin „basna" că poporul român s-ar trage din tâlharii de la Roma. Ceilalți interpolatori sunt mai onești: Misail Călugărul are meritul de a fi pomenit despre cucerirea Daciei de către Traian și de a fi amintit despre dregătoriile timpului.

Cronica începe cu anul 1359, „când s-au descălecat țara", și se oprește în 1594, „când au venit Lobodă cu oaste căzăcească". Pentru cei 235 de ani de istorie concretă a Moldovei, de la al doilea descălecat, al lui Bogdan-Vodă, până la a doua domnie a lui Aaron-Vodă cel Cumplit, Grigore Ureche folosește izvoare interne, analele și cronicile autohtone (un anume „letopiseț moldovenesc", aproape legendar), dar și străine, în primul rând „**Kronika polska**" a lui Ioachim Bielski, apărută la Cracovia în 1521, apoi „**Atlas sive cosmographicae meditationes**", de Gerard Mercator, și însemnările altor istoriografi credibili ai timpului. Pentru ultimii ani ai cronicii, s-a folosit de amintirile tatălui său și de tradiția populară.

Ca orice cronică medievală, letopisețul lui Grigore Ureche așază pe frontispiciu legenda întemeierii, fără a insista însă asupra caracterului ei miraculos, ci interpretând domnia lui Dragoș, de numai doi ani, „fără trai", ca un semn de „neașezare", dat originar care va marca toată istoria țării, căci „între domniia Moldovei multă neașezare va fi". Din apăsarea acestui **păcat originar** se vor desprinde principalele idei și atitudini ale cronicarului: argumentarea pentru prima oară a latinității poporului român și a limbii române, ca semn de origine nobilă și de mare stabilitate în spațiu și în timp, căci „Rumânii, câți să află lăcuitori la Țara Ungurească și la Ardeal și la Maramoroșu, de la un loc sântu cu moldovenii și toți de la Râm să trag"; primejdiile numeroase la care este supusă o „țară neașezată și mișcătoare", situată „în calea răotăților", atât a celor din afară, din partea unor vecini care o pradă și o „stropșesc", cât și a celor dinăuntru, zavistii, lupte pentru domnie, cazne și vărsări de sânge, la care se adaugă catastrofe naturale, ierni „goale și ghețoase", „omeți mari și ger", foamete, invazii de lăcuste; atitudinea moralistă, cu accente de meditație asupra sorții umane, omul trebuind să se supună voinței divine și să ia aminte pentru învățătură asupra faptelor trecutului, „despre cele rele să să ferească și să să socotească, iar dupre cele bune să urmeze și să să învețe și să să îndirepteze".

Pe acest temei intențional, Grigore Ureche dezvoltă discursul după o structură tipică pentru o scriere istorică medievală, definitorie pentru o **cronică**, înregistrând cronologic istoria Moldovei, în corelație cu evenimentele petrecute și în țările învecinate, în primul rând din Țara Românească și din Ardeal, dar și din viața unor popoare cu care românii s-au aflat în conflict sau în alianță, turci, tătari, unguri, poloni. În cronică este înfățișat un moment istoric de glorie, de maximă înflorire statală și culturală, din timpul domniei lui Ștefan cel Mare, căruia cronicarul îi dedică cea mai mare parte a scrierii, precum și o lungă pantă de involuție, de decădere, prin slăbirea puterii statale în fața atacurilor tot mai puternice ale Imperiului Otoman, dar și prin instalarea în scaunul Moldovei a unor domni tot mai nevrednici, total eclipsați de strălucirea marelui înaintaș.

Valoarea literară incontestabilă a cronicii se dobândește însă tocmai prin ceea ce depășește **istoria** propriu-zisă, prin **organizarea discursului epic**, prin **narațiune**, **descriere** și **portret**, realizându-se o adevărată imagine a lumii medievale românești, o **imago mundi**, una din lumile posibile de care vorbesc naratologii moderni. (***H.S.***)

Portretul lui Ștefan cel Mare

„**Letopisețul Țării Moldovei**" al lui Grigore Ureche îndeplinește funcția esențială a povestirii, de rememorare și de recuperare a evenimentelor trecute. Involuntar, în una din marile intuiții critice, G. Călinescu îi fixa trăsăturile foarte moderne ale narativității: „Are sensul obiectivității [...]. Este evoluționist în istorie, în sensul biologic, admițând că orice nație (azi am zice civilizație) are o **începătură**, un **adaos** și o **scădere**. Bineînțeles e providențialist. Îi descoperim chiar idei politice.". **Literatura obiectivă** a lui Ureche, în afară de faptul că se supune **timpului linear al fabulei**, consemnând în mod strict evenimentele istorice, cu **incipit** și **final**, are și funcția de a stabili aprecieri în discursul narativ, de a face pauze, uneori conclusive, pentru a contura portrete memorabile.

Fragmentul din cele două manuale conține arhicunoscutul portret al lui Ștefan cel Mare, transcris parțial, precedat de momentul urcării pe tronul Moldovei, în locul numit Direptate. În textul cronicii, portretul marelui voievod este plasat într-un **punct culminant**, după

multe **acumulări** (adaosuri) **narative**, surprinse de regulă în **succesiune cronoliniară**, cu fireşti diminuări şi accelerări ale fluxului povestirii. Aici cronicarul ajunge parcă pe un pisc, pe un fel de Ceahlău ridicat în relieful scriiturii, unde, după un urcuş anevoios, cu multe obstacole, cu accidente ale istoriei, cu priveliști paradiziace sau înspăimântătoare, face un popas, aruncă o privire de jur împrejur, mai ales asupra cărărilor străbătute. Face o sinteză a unei întregi epoci istorice ilustrate prin figura emblematică a unui personaj.

Mai întâi, cadrul epic se deschide cu **situarea temporală** a evenimentului: „De moartea lui Ştefan vodă celui Bun, vă leato 7012", moment care, evident, nu este identic cu timpul narativ al cronicarului, acesta situându-se la distanța necesară pentru a formula concluzii irecuzabile. Domnul, ostenit de atâtea lupte, se întoarce în scaunul țării şi se retrage pentru eternitate în pământul străbun, într-o suită de planuri ale observației narative ce recompun o întreagă istorie şi un destin deopotrivă providențial şi uman: „Nu multă vreme, daca s-au întorsu Ştefan vodă de la Pocuțiia la scaunul său, la Suceava, fiindu bolnav şi slabu de ani, ca un om ce era într-atâtea războaie şi osteneală şi neodihnă, în 47 de ani, în toate părțile să bătea cu toții, şi după multe războaie cu noroc ce au făcut, cu mare laudă au muritu, marți, iulie 2 zile". În text identificăm, aşadar, un moment al întoarcerii din Pocuția, în funcție de care se plasează cele două direcții temporale ale frazei: o **prolepsă** concentrată, „nu multă vreme", completată simetric cu finalul extrem de concis al secvenței, momentul de efigie al fixării în istorie, data morții, şi o **analepsă** de mare rafinament, prin care se reconstituie destinul istoric şi individual al lui Ştefan, deopotrivă de **personaj eroic**, aflat în „osteneală şi neodihnă" timp de 47 de ani, câştigând împotriva tuturor „multe războaie cu noroc", dar şi de **om trecător**, „bolnav şi slabu de ani", supus în cele din urmă legilor firii. Cele două planuri temporale ale enunțului narativ se adună în punctul final pentru a marca o dată istorică memorabilă: „cu mare laudă au muritu, marți, iulie 2 zile".

Până aici **perspectiva** este a **autorului abstract**, care consemnează numai fapte definitive, sub semnul perfectului compus, aparent fără considerații personale asupra lor. Următorul enunț, nucleul celebrului portret al lui Ştefan, modifică subtil această viziune. Deşi menține, prin verbul la perfectul compus „fost-au", cu formă inversă şi situat în topică inițială, **timpul impersonal** al fixării eroului în efigie, în marmura istoriei, autorul stabileşte o relație directă cu personajul, marcată prin implicațiile semantice ale demonstrativului de apropiere „acestu". Desigur, acest cuvânt ar putea dezvălui şi prezența discretă a **cititorului abstract**, invocat să se apropie, situat simetric față de autor, dincolo de personaj, pe care îl recepteaza în detalii privite de aproape. Cert este însă că acum **autorul abstract** coboară (a câta oară în întreaga cronică?) din impersonalitatea sa şi exprimă aprecieri şi idei cu tentă personală, devine cu alte cuvinte **autor concret**, scriitorul dintr-o anumită clasă socială care se exprimă despre autocratul feudal.

De aceea, portretul marelui voievod se constituie din tuşe precise, printr-o voință auctorială care se impune veacurilor: „Fost-au acestu Ştefan vodă om nu mare de statu, mânios şi de grabă vărsătoriu de sânge nevinovat; de multe ori la ospéțe omorâea fără județu. Amintrilea era om întreg la fire, neléneşu, şi lucrul său îl ştiia a-l acoperi şi unde nu gândiiai, acolo îl aflai. La lucruri de războaie meşter, unde era nevoie însuşi se vârâia, ca văzându-l ai săi, să nu să îndărăpteaze şi pentru acéia raru războiu de nu biruia. Şi unde-l biruia alții, nu pierdea nădejdea, că ştiindu-să căzut jos, să rădica deasupra biruitorilor".

Nicăieri poate, într-un portret devenit elogios în întregul său, un adevărat monument estetic, nu se revelează o mai mare parcimonie auctorială, o mai evidentă reticență a afirmațiilor encomiaste, o ezitare atât de bine controlată în construcția frazei. **Negația** se instalează de la începutul discursului, Ştefan fiind „om **nu mare de statu**", contrastantă cu afirmarea irevocabilă a adevărului istoric: „**Fost-au** acestu Ştefan...". Autorul concret este aici trădat de superbia expresiei create, paradoxul acestei ciocniri semantice având efecte contrare, nu de coborâre, ci

de amplificare a dimensiunilor eroului, creând, pe axa verticalității morale, antinomia dintre condiția umană comună și altitudinea spirituală a domnitorului, calitatea de om „mare la sfat“ și la fapta eroică. Nici accentuarea acestei laturi coborâtoare, printr-o repetiție insistentă, gradată, extrem de concisă, „mânios și de grabă vărsătoriu de sânge nevinovat; la ospețe omorâea fără județu“, nu scade din strălucirea personajului. Cronicarul simte, de aceea, nevoia de a schimba registrul apreciativ, inserând un moment de radicală schimbare de atitudine: „**Amintrilea** era om întreg la fire“, întărită de același efect al negației afirmative, „**neleneșu**“. Portretul continuă prin **detaliere narativă**, pe criteriul motivației cauzale, reconstituind, în cuvinte extrem de puține, calea vieții unui mare „meșter“ „la lucruri de războaie“, silit să-și apere neamul, să fie prezent peste tot („unde nu gândiiai, acolo îl aflai“), să intre și singur în lupte pentru a nu se „îndărăpta“ oștenii, biruind în aproape toate războaiele. Mișcarea aceasta în spațiul epic, cu urcușuri și coborâșuri, redate prin mărci semantice sugestive („căzut“ – „să rădica“, „jos“ – „deasupra“) ilustrează linia unui destin istoric providențial, a omului slab fizic, „nu mare de statu“, supus trecerii timpului, care își depășește însă condiția, devenind erou.

Cum se observă, întâlnim aici, în acest portret, cea mai autentică **tehnică a basoreliefului**, pe care Tudor Vianu o va semnala în cazul altui voievod ilustru, din „**Românii supt Mihai-Voievod Viteazul**“, de Nicolae Bălcescu. Același joc al umbrelor și al luminilor, de estompare a trăsăturilor negative și de punere în strălucire a faptelor de vitejie, aceeași focalizare a chipului, pentru a-l aduce în prim-planul imaginii, pentru ca apoi, lărgind spațiul epic, să-l fixeze în marmura eternă a istoriei.

Este ceea ce face, din instinctul marii creații, și Grigore Ureche. Moartea lui Ștefan este un eveniment la care participă întreaga țară, cu aceasta viziunea auctorială dobândind extensia **naratorului impersonal**, care vorbește în numele **memoriei colective**, apreciind evenimente de o notorietate incontestabilă: „Atâta jale era, de plângea toți ca după un părinte al său, că cunoștiia toți că s-au scăpatu de mult bine și de multă apărătură. Ce după moartea lui, până astăzi îi zicu sveti Ștefan vodă, nu pentru sufletu, ce ieste în mâna lui Dumnezeu, că el încă au fostu om cu păcate, ci pentru lucrurile lui céle vitejești, carile niminea din domni, nici mai nainte, nici după aceia l-au ajunsu.“ În plus, perspectiva narativă dobândește și **proiecție mitică**, moartea lui Vodă fiind prevestită de semne meteorologice extraordinare, de origine divină: „Fost-au mai înainte de moartea lui Ștefan vodă, într-acelaș anu, iarnă grea și geroasă, cât n-au fostu așa nici odinioară, și decii preste vară au fost ploi gréle și povoae de ape, și multă înecare de apă s-au făcut“.

Întreaga compoziție a textului proiectează în spațiul narativ o temporalitate arhaică, un personaj complex și o lume aureolată de lumină eroică, la care contribuie formele vechi ale limbii, **povoae** (puhoaie), **țiitoriu** (stăpânitor), **prijelit** (prilejuit), **vărsătoriu**, **neleneșu**, expresii și cuvinte sintetice, aparținând limbii române din secolul al XVII-lea, și îndeosebi verbele, aflate în majoritate la perfectul compus, timp al acțiunilor terminate de mult, într-o vreme arhaică, mitică, a marilor eroi. (***Gh.S.***)

Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual (ART)

Ex. 5/ p. 176. Care sunt calitățile lui Ștefan rămase în amintirea urmașilor?

Multe dintre calitățile memorabile ale lui Ștefan cel Mare sunt ilustrate în comentariul de mai sus. Chiar liniile de forță ale portretului, adus în prim-plan prin **evocare**, subliniază trăsături definitorii pe mai multe planuri, convergente în conturarea unei personalități excepționale: **portret fizic** („om nu mare de statu“), focalizat în sfera umană cu toate avatarurile ființei, ale trupului „bolnav și slab de ani“, măcinat de „osteneală și neodihnă“, care își găsește liniștea eternă prin întoarcerea în țărână; **portret moral** concentrat, cu trăsături care definesc o personalitate complexă, puternică, uneori contradictorie, „mânios și de grabă vărsătoriu de sânge nevinovat“, omorând uneori

„fără județu“, dar mai presus de toate „neleneşu“, consecvent, care „lucrul său îl ştiia a-l acoperi“, „meşter“ la războaie, câştigate aproape în totalitate, curajos până la eroism, pentru a nu se „îndărăpta“ oştenii, încrezător în destin, pentru că „unde-l biruia alții, nu pierdea nădejdea, că ştiindu-să căzut jos, să rădica deasupra biruitorilor“. Este portretul **eroului providențial** promovat de scrierile Evului Mediu românesc, uns al Domnului pe pământ, numit după moarte „sveti Ştefan vodă“, Ştefan cel Mare şi Sfânt, care totuşi, supus condiției umane, „el încă au fostu om cu păcate“. Îi rămâne însă marele merit al unicității şi al faptelor memorabile, verificat după secole, căci „niminea din domni, nici mai nainte, nici după aceia l-au ajunsu“.

Trăsătura dominantă a lui Ştefan cel Mare însumează, în ciuda unor detalii negative şi contradictorii, **atributele eroicului**. După cum spune Lucian Boia în **„Istorie şi mit în conştiința românească“**, „Figura cea mai simbolică, după Traian, o oferă dubla imagine Ştefan cel Mare – Mihai Viteazul. Sunt domnitorii cel mai frecvent şi pe larg evocați în manualele şcolare, în discursul politic şi în literatura de factură istorică. [...] Ei exprimă gloria rezistenței antiotomane, apărarea propriei țări şi, concomitent, a creştinătății europene.“.

Grigore Ureche construieşte figura domnitorului prin viziunea autorului abstract, fără a-şi putea reprima totuşi atitudinea reprezentantului marii clase boiereşti, începând de aceea portretul prin elemente de contrast, negative: „Fost-au acestu Ştefan vodă om nu mare de statu, mânios şi de grabă vărsătoriu de sânge nevinovat; de multe ori la ospéțe omorâea fără județu“. Domnul are o fire impulsivă, energică, lucru indispensabil pentru un conducător, care, în anumite împrejurări, trebuia să ia hotărâri rapide. Aceste însuşiri temperamentale sunt compensate de fapta politică de mare consecvență şi iscusință: este om „neleneşu“, omniprezent în punctele fierbinți ale țării şi ale bătăliilor, „la lucruri de războaie meşter“, care nu se sperie de pierderea unei bătălii, pentru că imediat „să rădica deasupra biruitorilor“. Pilda lui este continuată de urmaşii direcți, fiindcă şi Bogdan-Vodă „urma lui luasă“, prilej pentru cronicar să aplice proverbul „cum să tâmplă din pom bun, roadă bună iese.“

Moartea lui Ştefan-Vodă este a unui adevărat erou, întâmpinată de popor cu multă jale, „în mănăstire în Putna“. Oamenii îi spun „sveti Ştefan vodă“, pentru că Dumnezeu îi avusese „sufletul“ în mâini, iar faptele vitejeşti vorbesc de la sine. Deşi a fost „om cu păcate“, s-a impus ca domn autoritar, „țiitoriu preste toată țara“, prin munca sa de apărător al neamului şi al creştinătății, cronicarul menționându-i ctitoriile impresionante („au făcut 44 de mănăstiri“) şi domnia neobişnuit de lungă: „47 de ani şi 2 luni şi trei săptămâni.“ (***H.S.***)

ADDENDA

Manuela Tănăsescu, 2000

“Importanța culturală a cronicii lui U.(reche) umbreşte pe nedrept până azi importanța ei literară. Pe nedrept, pentru că multe din afirmațiile ei transformate în locuri comune ale conştiinței noastre naționale s-au păstrat ca atare în memoria colectivă şi datorită puterii expresive a limbii cronicarului, «bătută ca o medalie», spune Iorga, mai bine zis ca o monedă bună, deci cu largă circulație. Vorbele lui U.(reche) ne-au învățat în şcoală cine suntem şi de unde venim, «rumânii, câți se află lăcuitori la Țara Ungurească şi la Ardeal şi la Maramoroşu, de la un loc sântu cu moldovenii şi toți de la Râm să trag»; tot ele ne-au convins că țara noastră, târâm paradisiac, «cu locuri desfătate, cu câmpi deschişi, cu ape curătoare, cu păduri dese», «fiindu în calea răotăților», e mereu amenințată de mari primejdii din toate părțile şi în toate timpurile. Cronica a devenit, aşadar, un izvor de mituri naționale, printre care şi cel al lui Ştefan «cel Mare şi Sfânt», care însă nu e creat de U(reche), ci preluat de acesta (de aici şi inconsecvențele de receptare) şi fixat în celebrul portret pe care generații de elevi l-au învățat «pe de rost».“

MIHAIL SADOVEANU

Fraţii Jderi

Sărbătoarea la care vine Ştefan-Vodă este Sfântul Hram, de aceea mulţimea este strânsă în număr mare în jurul mănăstirii Neamţu. În plus, voievodul are aura unui stăpân al micului Olimp, semnificând epoca de aur a Modovei. Motivul adunării acestui mare număr de oameni este dat şi în text: „Unii veniseră s-asculte slujba, alţii ca să ieie binecuvântare ori nafură, alţii pentru scrisori de friguri, alţii cu femei lunatice, ca să le supuie sub patrafir la ieromonahi cu darul cetitului." Mănăstirea devine un **centru-simbol** pentru puterea Moldovei în această epocă de înflorire.

Voievodul este aşteptat cu înfrigurare de mulţimea care tălăzuieşte în faţa mănăstirii în al treilea ceas al dimineţii. Sosirea marelui om de stat este descrisă într-un registru solemn:

"Omenirea adunată îşi încremenise talazurile sub soarele puternic al ceasului al treilea al dimineţii.

Sunară trâmbiţi.

În prund, în dreptul sfintei mănăstiri, era un loc unde apa Nemţişorului fugea pe dedesubt. La acea trecătoare prea sfinţitul Iosif se opri, ca să primească alaiul măriei sale.".

Voievodul este bucuros când oastea îi sporeşte. Feciorul de abia născut este privit cu bucurie de Ştefan, fiind un viitor soldat în oastea ţării sau un vrednic slujbaş domnesc. De altfel, el cere dregătorilor să afle de unde se trage pruncul: „– E de la Drăguşeni, măria ta, dădu lămurire un bătrân nalt şi ciolănos, făcându-şi loc cu coatele".

Pruncul va fi hărăzit, încă din prima zi, să devină „vânător domnesc", un rang destul de înalt în ierarhia vremii, iar „mama lui şi cu omul ei" să fie primiţi de Vodă la patruzeci de zile.

Puterea lui Vodă rezultă nu atât din înfăţişarea fizică impresionantă, cât din forţa lăuntrică; Ştefan este un personaj ales, cu trăsături definitorii pentru un domn: „Vodă Ştefan, călcând atunci în al patruzecilea an al vârstei, avea obrazul ars proaspăt de vântul de primăvară. Se purta ras, cu mustaţa uşor cărunţită.". Poartă „brocart de Veneţia, gugiuman de samur şi marochinuri". Vodă emană aceeaşi măreţie întâlnită la cele mai strălucite curţi europene ale vremii, având în plus faima unui adevărat erou, a unui cavaler luptător în numele dreptăţii. (*H.S.*)

Manualul EDP

BARBU ŞTEFĂNESCU DELAVRANCEA

Apus de soare

BARBU ŞTEFĂNESCU DELAVRANCEA (1858-1918). Autor al trilogiei dramatice inspirate din istoria Moldovei, **„Apus de soare"** (1909), **„Viforul"** (1910) şi **„Luceafărul"** (1910). Scriitorul debutează în proză cu **„Sultănica"** (1885), scrie în continuare **„Trubadurul"** (1887), **„Paraziţii"** (1892), **„Între vis şi viaţă"** (1893), **„Hagi-Tudose"** (1903). Delavrancea a dramatizat două dintre scrierile sale, **„Irinel"** (1912) şi **„Hagi-Tudose"** (1913), fără succes însă. A scris şi drama psihologică **„A doua conştiinţă"** (apărută în 1932). Descrieri excelente ale anotimpului hibernal sunt în **„Sultănica"** şi ale împrejurimilor triste ale Grădinii Icoanei, în **„Milogul"** şi **„Iancu Moroi"**. La alegerea în Academie, în 1912, a rostit discursul **„Din estetica poeziei populare"**, adevărat manual de experimentare a simţului inefabilului. Preocupările pentru folclor se traduc şi prin scrierea câtorva basme: **„Neghiniţă"**, **„Norocul dracului"**, **„Departe, departe"**, **„Stăpânea odată..."**, **„Palatul de cleştar"**.

(*H.S.*)

Trilogia lui Delavrancea, „**Apus de soare**“ (1909), „**Viforul**“ (1910) și „**Luceafărul**“ (1910), apare într-o perioadă când în Europa se dezvoltase teatrul simbolist, reprezentat de Claudel, sau **drama de idei**, a lui Maeterlinck. „**Apus de soare**“ este însă o dramă romantică întârziată, acțiunea surprinzând ultimele zile din viața lui Ștefan cel Mare și anii din istoria Moldovei de la începutul secolului al XVI-lea. Legendarul personaj, ajuns la capătul puterilor, se pregătește să moară, prima grijă fiind asigurarea unei succesiuni benefice la tronul Moldovei. Actul I prezintă atmosfera epocii de început al secolului al XVI-lea, actul al II-lea boala lui Ștefan și desemnarea ca succesor a lui Bogdan, fiul său, actul al III-lea înfățișează pedepsirea boierilor trădători, fapt ce agravează boala marelui voievod, iar actul al IV-lea cuprinde deznodământul, trecerea în eternitate a omului-simbol ce pecetluiește o perioadă strălucită din istoria Moldovei. În piesă există mai multe conflicte: unul **politic**, extern, generat de noile cercuri de putere, care încearcă să se opună voinței domnitorului, altul **psihologic**, **intern**, declanșat de antinomia între puterile fizice slabe ale domnului și marea sa tărie sufletească. Tranziția puterii nu este simplă, ci urmează o intrigă complicată: la curte apar primii clevetitori, Ulea, Drăgan și Stavăr, care plănuiesc să-i lase puterea lui Ștefăniță, al doilea fiu al marelui voievod. Sunt trei boieri trădători, care încercaseră și în alte împrejurări să-l înlăture pe domnitor de la putere, pretextând că bătălia ultimă nu mai trebuie ținută, pentru că Ștefan e prea bătrân. Altă grijă a voievodului este ca Oana, fiica lui, să fie împiedicată să se mărite cu Petru Rareș, un tăinuit frate al ei, fiu dobândit dintr-o legătură de tinerețe a lui Ștefan cu Rareșoaia, evitându-se astfel o legătură incestuoasă. Această opoziție semnificativă, între statura spirituală a lui Ștefan, rămasă eternă în istorie, și epuizarea fizică a ființei aflate la capătul puterilor, generează intensul conflict al dramei. Puterea spirituală a domnului îl ucide pe Ulea, printr-o simplă privire, la fel cum altădată Cidul, mort, pus pe calul său, făcea posibilă retragerea unei întregi armii străine. Boierii complotiști spală cu sângele lor paloșul legendar al voievodului. Perenitatea legendei se asigură prin existența acestor arme vrăjite, păstrate de urmași cu sfințenie.

Omul Ștefan este diferit de figura legendară a domnitorului și a conducătorului de oști. Cu un portret impus de Grigore Ureche în „**Letopisețul Țării Moldovei**“, el apare și în „**Dumbrava roșie**“, de Vasile Alecsandri, și în „**Frații Jderi**“, de Mihail Sadoveanu. În „**Apus de soare**“, eroul este înfățișat în clipe de suferință, fiind tratat de „doftori“ străini, Șmil, Klingensporn, Cesena. Se ilustrează acum o diferență între **omul mitic**, reprezentat de Ștefan cel Mare, și **omul biologic**, care își dă ultima suflare ca oricare altul. **Conflictul psihologic** este generat tocmai de trupul slab ce refuză să-l asculte: piciorul este bolnav, „încheieturile lui sunt prinse“, numai sufletul a rămas tânăr.

Atitudinea de opoziție a boierilor la voința domnului, declanșează **conflictul politic**: ei nu-l pot ierta pentru sprijinul dat răzeșimii și în special pentru oamenii simpli, dar cu mari merite, pe care îi ridicase în ranguri. Chiar Ștefan face o deosebire între ființa pământeană și omul-legendă, ce reprezintă întreaga Moldovă. Ca într-o încercare de revigorare a trecutului, el cere să nu fie legat când este ars cu fierul înroșit, marcând însă strigătele de durere prin relatarea unor întâmplări din trecut, ce includeau și strigăte: „Doftorul Klingensporn: Acum încleștează mânele. [...] Ștefan: [...] Câine, ce-ai făcut pe fratele tău... Și când își dete sufletul strigă... a! a! o! o!“ (Actul IV, scena 8). Diferența dintre cele două ipostaze ale lui Ștefan, de om și de domn al Moldovei, de luptător împotriva turcimii, este evidentă: „– Ce te doare, păcatele mele? îl întreabă îngrijorată doamna Maria. – Nimic, pe domnul Moldovei... răspunde Ștefan. Ce e durerea?... Și toate pe Ștefan Mușatin, fiul lui Bogdan și nepotul lui Alexandru cel Bun.“. De iscusința lui Ștefan de a se descurca în situații complicate nu s-a plâns nimeni: „Nimeni nu s-a plâns de judecățile lui în vreme de pace – spune clucerul Moghilă cu adâncă evlavie – ori că-n războaie n-a sărit unde a fost mai greu“. El este numit „slăvitul“, „preaslăvitul nostru stăpân“, reprezentând Moldova nebiruită, într-o unitate deplină, căci „voința ei și a mea a fost una“. Ștefan rostește, în momentul apoteotic al testamentului său, celebra frază, cu valoare de adevăr

general-istoric, certitudinea deplină că viitorul ţării este mult mai important decât prezentul: „Moldova n-a fost a strămoşilor mei, n-a fost a mea şi nu e a voastră, ci a urmaşilor voştri ş-a urmaşilor urmaşilor voştri în veacul vecilor...“ (Actul III, scena 8).

Remarcabilă este, în testamentul lui Ştefan, **invocaţia retorică extinsă**, ce concentrează în câteva pasaje întreaga viaţă a personajului şi **toposul eroic** al Moldovei, generaţiile care s-au jertfit pentru libertate. Urmaşii sunt figuraţi metaforic, ca o **pădure tânără**, în timp ce strămoşii au îngroşat pământul patriei, presăraţi peste tot, „la Orbic, la Chilia, la Baia, la Lipnic, la Soci, pe Teleajen, la Racova, la Războieni...“. Această legătură de sânge a oamenilor cu pământul îi predestinează să piară pe câmpurile de luptă, dar şi să se înscrie în marele mausoleu al eroilor patriei.

Vitejii ce l-au însoţit pe Ştefan în bătălii sunt morţi; într-o patetică reiterare a motivului **ubi sunt**, Ştefan evocă galeria imensă a eroilor. Numele lor au o veche rezonanţă dacică sau sunt preluate dintr-un fond lexical al vremii, toate subliniind îndârjirea şi spiritul de sacrificiu al oştenilor. În sonoritatea lor dură este conţinută vitalitatea încrâncenată a poporului român, ce nu se lasă copleşit de străini. Pe măsura discursului, gradarea sporeşte în intensitate, în concordanţă perfect orchestrată cu tunetele ce se dezlănţuie tot mai puternic, parcă într-un reflex exteriorizat la scară cosmică a stării sufleteşti a eroului: „Fulgeră, plouă repede... Fulgere şi tunete.“.

În tirada lui Ştefan, tonul evocării ia aspect de **litanie liturgică**, de măreţie trecută şi de resemnare a fiinţei trecătoare, care edifică însă, prin disoluţia sa în lutul originar, reprezentând o entitate mai mare, un popor. Tema **forţuna labilis**, a destinului efemer este evidentă: „Unde sunt... bătrânul Manuil şi Goian şi Ştibor, şi Cânde, şi Dobrul, şi Juga, şi Gangur şi Gotcă, şi Mihai Spătarul, şi Ilea Huru comisul, şi Dajbog pârcălabul, şi Oană, şi Gherman, şi fiara paloşului... Boldur? Pământ! Şi pe oasele lor s-a aşezat şi stă tot pământul Moldovei, ca pe umerii unor uriaşi!“ Oamenii sunt trecători, dar prin existenţa lor efemeră se statorniceşte perenitatea unui popor. Duşmanii, leşi, tătari sau turci, sunt văzuţi de la înălţimea spirituală conferită de istorie voievodului: Vladislav e un molău, Alexandru, un fudul, un „iagelon“, o slugă a papei de la Roma; Ivan, un năuc, căzut în mintea copiilor. Ideea aceasta, a trecerii ireversibile a timpului, indică un adevăr esenţial: nu prezentul, nu clipa contează în istoria unui popor, ci numai **viitorul**, deoarece reprezentanţii acestuia vin şi îl iau în stăpânire **apriori**: „Ţineţi minte cuvintele lui Ştefan, care v-a fost baci până la adânci bătrâneţe... că Moldova n-a fost a strămoşilor mei, n-a fost a mea şi nu e a voastră, ci a urmaşilor voştri ş-a urmaşilor urmaşilor voştri în veacul vecilor...“. Odată ce **tirada** este încheiată, omul, ţinut încă în viaţă de puteri nebănuite, se prăbuşeşte în braţele Mariei şi ale doftorului Cesena.

Ultimul mare efort este pedepsirea boierilor trădători. Moartea survine printr-o serie lungă de gesturi, grija pentru detaliu fiind desăvârşită, naturalistă fără doar şi poate. Eroul trece în nefiinţă aproape misterios, lăsând după moarte, drept moştenire, numai marea lui energie spirituală. Şi, odată cu dispariţia sa, se aşterne cortina: eroul iese din scenă după ce-şi îndeplineşte rolul providenţial. Că la această reprezentaţie participă şi forţele divine, o arată şi letopiseţele, care precizează că la moartea lui Ştefan a început să plouă.

Limbajul scriitorului nu este unul dialectizant, moldovenesc; în convorbirile cu Oana, Ştefan vorbeşte ca un om în vârstă, într-o manieră ce nu exclude expresiile populare sau arhaismele, în buna tradiţie a letopiseţelor moldoveneşti. Umorul, care completează trăsăturile de caracter ale eroului, provine şi din folosirea eficientă a resurselor paremiologice ale folclorului.

„**Apus de soare**“ este piesa cea mai reuşită a lui Delavrancea, personalitatea eroului fiind copleşitoare. Teatrul lui Delavrancea menţine, la începutul secolului al XX-lea, caracteristicile dramei romantice, rămânând diferit de cel al lui Alecsandri, vag ironizant, cu atât mai mult de **jocul de măşti**, de **rotirea în cerc** a personajelor lui Caragiale. Dacă, pentru

ultimul, dispariţia unui provincial Mitică nu afectează prea mult imensul spaţiu scenic al istoriei, rolul fiind preluat prin rotaţie de alt personaj de aceeaşi insignifianţă, cu aceeaşi biografie şi acelaşi comportament, pierderea unui erou de talia lui Ştefan cel Mare creează o puternică impresie estetică, iar în plan istoric rămâne ireparabilă. (*H.S.*)

Sugestii de răspunsuri la exerciţii din manual

Ex. 4/ p. 89. Domnul Ştefan poate fi înduplecat cu argumente sentimentale, în alte împrejurări convingătoare? Cum trebuie înţeleasă replica lui Ştefan: „A... Doamnele nu sunt femei... Femei sunt destule...“?

Replica „Doamnele nu sunt femei“ arată că dârzenia voievodului se transmite şi asupra soţiei, care trebuie să-l sprijine pe domnitor, să-l facă să biruie inamicul. Argumentele sentimentale nu au nici un efect asupra domnitorului, care trebuie să fie tare ca piatra.

Ex. 8/ p. 89. În celebrul discurs al lui Ştefan, din actul al III-lea, scena 8, construit după regulile elocvenţei clasice, Delavrancea dezvăluie trei însuşiri ale domnului. În ce context apar ele şi în ce fel dobândesc rezonanţă?

Ampla tiradă a lui Ştefan este un mesaj pentru viitorime, o sumă de învăţături esenţiale ale celui ce „a fost baci până la adânci bătrâneţe“ pentru poporul său. Metafora „pădure tânără“ semnifică generaţiile prezente şi viitoare, dar, prin conexiunea cu strămoşii, implică o idee de amplă rezonanţă în spiritualitatea românească, aceea a perenităţii **codrului**, ca element-simbol, ca topos fundamental al ţării, cu stabilitate milenară. Pe această **dimensiune metaforică**, cele mai multe cuvinte primesc conotaţii multiple, convergente, susţinând ideea fundamentală a unui popor menit să străbată liber timpul istoric: „ţăran“ înseamnă om al ţării, dar şi fiinţă eroică ridicată din ţărână şi revenită în aceeaşi magmă originară, în pământul ocrotitor al neamului, clădit pe oasele celor ce s-au jertfit pentru libertatea acestuia.

Ştefan face, pe motivul **ubi sunt**, într-un **crescendo** grandios, o amplă **enumerare**, devenită **hiperbolă**, a tuturor eroilor căzuţi în bătăliile pe care le-a dus în timpul domniei: „Presăraţi... la Orbic, la Chilia, la Baia, la Lipnic, la Soci, pe Teleajen, la Racova, la Războieni... Unde sunt părinţii voştri? La Cetatea-Albă, la Cătlăbugi, la Scheia, la Cosmin, la Lenţeşti... Unde sunt... bătrânul Manuil şi Goian, şi Ştibor, şi Cânde, şi Dobrul, şi Juga, şi Gangur şi Gotcă, şi Mihai Spătarul, şi Ilea Huru comisul, şi Dajbog pârcălabul, şi Oană, şi Gherman, şi fiara paloşului... Boldur?“. E aici o însumare a tuturor strămoşilor, un osuar al eroismului care străbate timpul istoric, proiectat în legendă.

Domnitorul însuşi este o chintesenţă a puterilor însumate ale înaintaşilor, în pofida faptului că, în final, este un personaj epuizat fizic, că este acum „bătrân, bolnav şi neputincios“. El este un „baci“ pentru toţi ceilalţi, care-i urmează, un **pater familias** care se pregăteşte să moară, un mare geniu politic şi un orator de seamă.

Ex. 13/ p. 89. Ultimele două scene dezvăluie alte gesturi şi fapte ieşite din comun ale lui Ştefan. Care sunt acestea?

Cu ultimele puteri, Ştefan se ridică asupra duşmanilor săi, care îl cereau pe Ştefăniţă domn, îi omoară şi îl încoronează pe fiul său, Bogdan: „A!... se duce ca un vifor... Ca un vifor... Ca un taur îndârjit în mijlocul mieilor!...“. Ulea murise „înainte d-a-l izbi!“, dar duşmanul lui Vodă rămâne, „doamna aceea înfăşurată în negru“, care în cele din urmă îl face să se simtă fără puteri şi îi ia suflarea.

Ex. 9/ p. 90. Identifică metafora şi stabileşte semnificaţia enunţului: „Doamne, tu singur ştii ce-a fost pe inima mea, că-n tine am crezut [...], că am stat zid neclintit în faţa

păgânilor...". Termenii religioşi amplifică efectul replicii? Indicaţiile de regie au un rol important în precizarea semnificaţiilor? Argumentează!

În concepţiile din Evul Mediu, domnul este uns în numele lui Dumnezeu şi tot ce se întâmplă pe pământ este din voia Domnului. Ştefan are o mare ascendenţă asupra supuşilor săi şi a duşmanilor tocmai din cauza puterii excepţionale pe care i-a hărăzit-o destinul. Dumnezeu a fost purtat în inimă şi, din această cauză, puterea domnitorului asupra turcilor şi a duşmanilor a fost, de cele mai multe ori, de neînvins. El a fost învingător în aproape toate bătăliile pe care le-a susţinut. Dumnezeu este călăuzitorul împărăţiilor de pe pământ, iar domnitorul ascultă de această lege a proniei divine. Metafora „zid neclintit" este consacrată ca imagine poetică a rezistenţei în faţa năvălitorilor, întâlnită şi la Mihai Eminescu în **„Scrisoarea III"**: „... iubirea de moşie e un zid/ Care nu se-nfiorează de-a ta faimă, Baiazid!".

Termenii religioşi invocaţi stau mărturie asupra sincerităţii profunde a sentimentului patriotic al lui Ştefan, precum şi asupra răspunderii în faţa instanţelor divine pentru lupta împotriva păgânătăţii. Indicaţiile de regie, care subliniază în contratimp dezlănţuirea forţelor naturii, amplifică dramatismul discursului.

Ex. 10/ p. 90. Explică enunţul („Şi cu acest sfânt oţel oprii cutremurul şi umplui prăpastia!"), comentează sinecdoca şi epitetul.

„Sfântul oţel" al sabiei nu este numai o simplă armă de luptă, ci un simbol al puterii eterne, al capacităţii domnitorului de a-şi materializa voinţa. Cuvântul „oţelul", secondat de epitetul „sfânt", reprezintă puterea supremă, cu ajutorul căreia se îngenunchează popoare şi se stabileşte dreptatea. „Cutremurul" şi „prăpastia" semnifică, prin sinecdocă, vidul de putere creat de ieşirea din scenă a lui Ştefan-Vodă şi de incapacitatea urmaşilor de a guverna la fel de eficient, cum este cazul, dovedit de altfel, al lui Ştefăniţă-Vodă. Pentru moment, Ştefan pune în locul lui un personaj la fel de puternic ca el, pe celălalt fiu, Bogdan-Vodă.

Ex. 11/ p. 90. Care sunt ultimele cuvinte rostite de Ştefan? Sunt ele întâmplătoare? Motivează!

Ultimele cuvinte, „O... o... o... Moldova...", arată grija perpetuă a domnitorului pentru soarta ţării Moldovei, pentru ceea ce va veni, pentru faptele urmaşilor. Pentru că Moldova nu le aparţine lor, celor în viaţă, ci „urmaşilor voştri" şi „urmaşilor urmaşilor voştri în veacul vecilor!". Discursul lui Ştefan-Vodă este un testament pentru veacurile viitoare şi o dovadă a măreţiei sale spirituale, în ciuda slăbiciunii fizice dobândite odată cu trecerea firească a anilor. (***H.S.***)

ADDENDA

Al. Săndulescu, 1970

„Temperament romantic, Delavrancea e un vitalist, cu simţ plastic excepţional, un pictor primitiv şi colorist; e un poet patetic, vizionar, atingând cel puţin o dată vibraţia marilor puritàţi. Admiratorul lui Balzac şi Zola aspiră spre o proză de observaţie pe care, dacă n-o realizează, atrage cu stăruinţă atenţia asupra ei. Nuvelele sale citadine şi eroul inadaptat, «problematic», vor cunoaşte o carieră strălucită în literatura română de mai târziu. Delavrancea, artistul, a trăit ca şi eroul său din **Apus de soare**, drama voinţei de a putea: romanticul prin structură a dorit să fie naturalist; liricul visa construcţia epică şi dramatică. Sorţii de izbândă nu au fost însă de partea lui. Scriitorul cu vocaţia incontestabilă a tribunului inspirat, cu darul vorbei fascinatoare, nu şi-a putut lepăda umbra."

EUGEN SIMION

Timpul trăirii, timpul mărturisirii
Jurnal parizian

Eugen Simion respinge „critica de gust“ şi „critica formelor“, fiind un adept al unui **sistem de lectură**, impus, ca metodă critică, în „**Scriitori români de azi**“ şi în scrierile de rememorare proustiană a experienţelor profunde de lectură, de tipul „**Jurnalului parizian**“ şi al „**Jurnalului german**“. În volumele sale de critică literară, alcătuieşte o imagine amplă asupra literaturii din a doua jumătate a secolului douăzeci, pornind de la Tudor Arghezi, G. Călinescu, Mihail Sadoveanu, Marin Sorescu, Nicolae Labiş, până la experienţele suprarealiste ale lui Virgil Teodorescu, Gellu Naum, Geo Bogza şi la poeţii moderni şi postmodernişti, Ana Blandiana, Adrian Păunescu, Mircea Dinescu, Mircea Cărtărescu.

„**Jurnalul parizian**“ se constituie într-o mărturie nemijlocită, aplicată asupra vieţii spirituale a Parisului, cunoscută până atunci îndeosebi din experienţe de lectură, întinse asupra întregului tablou al literaturii franceze. În „**Timpul trăirii, timpul mărturisirii. Jurnal parizian**“ se interferează impresii directe asupra imaginii Parisului anilor '70 cu scene palpitante de viaţă, de pildă revoluţia sexuală a tinerilor participanţi la mişcările revoluţionare din 1968, care luptau împotriva mentalităţilor şi valorilor perimate ale societăţii burgheze, până la momente de autentică trăire spirituală, prin întâlniri cu personalităţi ale culturii şi literaturii franceze.

Secvenţa din manual cuprinde, într-o pagină memorabilă, reflecţii prilejuite de împlinirea unei vârste „rotunde“, de 40 de ani, în mijlocul Parisului, într-o lume care îi pare acum străină şi inospitalieră. Prima reflecţie faţă de această împrejurare, când îşi dă seama „că tinereţea este în urmă“ şi timpul „începe să fie numerotat invers“, este de a constata o stare de perplexitate. O privire mai lucidă, mai exactă fixează dimensiunile reale ale lucrurilor din jur: „Sunt singur în apartamentul pe care îl ocup, aici, pe 6, Rue Buchardon… Mă uit la lucrurile din jur, sunt aceleaşi: vechi, sărace, fără stil, mohorâte. Cele două calorifere electrice tronează inestetic în sufragerie şi în dormitorul întunecos. Casă de burlac străin.“.

Pe scriitor îl cuprinde un acut sentiment al târziului, justificat mai ales de o întâmplare a lui Eugen Ionescu, venit la Paris, care îşi declară vârsta cu trei ani mai puţin (1912 în loc de 1909), în convingerea că, în Franţa, un debut dincolo de 40 de ani nu mai este luat în seamă de nimeni. O simplă comparaţie cu vârstele din secolul anterior, al XIX-lea, îi accentuează autorului sentimentul trecerii ireparabile a timpului: „Am, aşadar, 40 de ani. Vârsta la care, în secolul trecut, femeile erau de mult bunice, iar bărbaţii se pregăteau să se retragă la moşie.“ Marile proiecte neîmplinite îi revin acum în faţă, cu o mai mare forţă obsesivă: „Iar eu nu am scris încă marea operă, proiectele fundamentale îmi stau în faţă, de abia acum, după experienţa franceză, văd mai limpede şi înţeleg mai bine destinul meu românesc…“.

Câteva ore mai târziu, criticul va consemna indiferenţa istoriei „din afară“, exterioare, faţă de destinul uman, individual: „nimic excepţional nu mi s-a întâmplat azi“. Rămâne însă „un sentiment al urgenţei“, care îl trezeşte pe critic din starea de buimăceală şi îi cere să pregătească **marea operă**. (***H.S.***)

ADDENDA

Eugen Simion, 1978

„Critica, aşa cum o înţeleg, este un **sistem de lectură**, un mod personal de a te apropia de operă, un **demers** care, folosind mijloace variate, descoperă **figura** spiritului creator [...]. Între volumul al doilea (1976) din **Scriitori români de azi** şi ediţia a doua din primul volum (1978), cu trei sute de pagini în plus faţă de prima ediţie, scoate **Jurnalul parizian. Timpul trăirii, timpul mărturisirii**, cu portrete, confesiuni, schiţe epice, mici eseuri, reflecţii [...]. Ziaristul face cronica unei experienţe existenţiale şi o cronică a interiorităţii."

Mircea Zaciu, 2000

„S.(imion) este, de altfel, un excelent «diarist» el însuşi, în «jurnalul parizian» **Timpul trăirii, timpul mărturisirii** (1977) şi în cel «german» **Sfidarea retoricii** (1986). Examinând în secţiunea următoare «strategia criticilor», cu excelente pagini consacrate lui Barthes, Jean-Pierre Richard ş.a., **S.** îşi defineşte aici o formulă critică proprie, reclamându-se atât de la cei ce, sintetizând tendinţele noi, redau criticii «libertatea şi puterea ei de creaţie», cât şi de la respingerea oricărui «fanatism metodologic»."

Manualul EDP

ION LUCA CARAGIALE

În Nirvana

Articolul „**În Nirvana**" a apărut în ziarul „**Constituţionalul**", fiind datat „1889, iunie 18", deci chiar în ziua înmormântării lui Mihai Eminescu. Profilul intelectual şi evenimentele vieţii marelui poet sunt conturate în concordanţă cu mentalitatea vremii, poetul fiind considerat un melancolic perpetuu, în aceleaşi linii de portret prin care a rămas în posteritate. Caragiale evocă, peste ani, prima întâlnire cu Mihai Eminescu, pe atunci acesta făcând parte din trupa de teatru a Ştefaniei Tardini. Vremurile au trecut cu repeziciune, mărturiseşte scriitorul: „Sunt peste douăzeci de ani de-atunci. Locuiam într-o casă unde trăsese în gazdă un actor, vara director de teatru în provincie."

Actorul este cuprins de mândrie când îi face tânărului Caragiale o destăinuire ce avea în centrul ei figura lui Eminescu: „– Îţi place să te ocupi cu literatura... Am şi eu un băiat în trupă care citeşte mult; este foarte învăţat, ştie nemţeşte şi are mare talent: face poezii; ne-a făcut câteva cuplete minunate.". Băiatul fusese găsit „într-un otel din Giurgiu [...] culcat în fân şi citind în gura mare pe Schiller". Adolescentul era de familie bună, dar era încă un mister de ce ajunsese aici. Avea cu el un geamantan de cărţi nemţeşti.

Întâlnirea cu Eminescu e un prilej de a-i fixa primele trăsături portretistice. Tiparul după care este alcătuit chipul tânărului nu este al oamenilor obişnuiţi, făcuţi adică după un calapod unic, cu deosebiri mai mici sau mai mari. Textul lui Caragiale se concentrează asupra descrierii fizice a lui Eminescu: „Era o frumuseţe! O figură clasică încadrată de nişte plete mari negre; o frunte înaltă şi senină; nişte ochi mari – la aceste ferestre ale sufletului se vedea că cineva este înăuntru; un zâmbet blând şi adânc melancolic. Avea aerul unui sfânt tânăr coborât dintr-o veche icoană, un copil predestinat durerii, pe chipul căruia se vedea scrisul unor chinuri viitoare.". Tânărul spune simplu, cu uşoară solemnitate, „Mă recomand, Mihail Eminescu", fixând, în amintirea lui Caragiale, o clipă memorabilă pentru literatura română.

Cei doi se întâlnesc iarăşi a doua zi, pentru ca tânărul poet să-l pună în temă cu mersul literaturii germane şi pentru a-i citi o poezie dedicată unei actriţe pe care o iubea, vorbind în versurile respective de „strălucirea şi bogăţiile unui rege asirian". A doua zi, Eminescu se simte iritat, pentru că aceste versuri nu o impresionaseră prea tare pe adorata inimii sale. Discuţia cu el este dificilă, astfel că autorul evocării va conchide: „nepăsător ca un bătrân stoic şi iritabil ca o fată nervoasă. Ciudată amestecătură! – fericită pentru artist, nenorocită pentru

om!“ Tânărul care vorbea despre daci, despre Ştefan cel Mare şi vremurile de altădată pleacă, fără a se mai întoarce la trupa de teatru: „Părintele lui, de fel din Botoşani, l-a regăsit pe excentricul fugar şi, mai cu binele, mai cu de-a sila, l-a luat acasă, şi d-acolo l-a trimis la Viena.“

Evoluţia tânărului promiţător nu se lasă aşteptată: „Am văzut mai târziu: «Ideal pierdut în noaptea unei lumi ce nu mai este...» Eminescu îşi ţinea făgăduiala: copilul creştea om mare.“.

În viziunea lui Caragiale, destinul lui Eminescu este legat genetic de cel al fraţilor săi: dramaturgul îl întâlnise pe unul dintre fraţii poetului, militar de carieră, care se ducea la Berlin, în timp ce Eminescu se îndrepta spre Viena. Acest frate impresionează atât de mult la examenele Academiei Militare, încât mareşalul Moltke se interesează de el, dar destinul îi joacă feste. Tocmai după acest succes al său, tânărul se duce acasă şi se sinucide prin împuşcare. Replica lui Eminescu este, pentru Caragiale, sugestivă: „– Mai bine! ăla era mai cuminte ca noi!“. Amintirile lui Caragiale îl includ şi pe tatăl lui Eminescu, „un bătrân foarte drăguţ, glumeţ şi original.“ Mama poetului murise, iar amintirile poetului despre acest subiect nu erau tocmai plăcute. Nenorocirile par să lovească familia din mai multe direcţii: o soră era paralizată şi „retrasă într-o mânăstire.“

Nenorocirea lui Eminescu, de altfel obscură şi nestudiată pe deplin, din cauza trecerii timpului şi a subiectivităţii contemporanilor, poate păcăliţi de aparenţe, fusese pusă pe seama viciului, iar de Caragiale pe seama temperamentului său, din cauza căruia „succesul îi scăpa foarte adesea“. Tumultul ce punea stăpânire pe el în timpul creaţiei era nestăvilit: „Atunci era o zbuciumare teribilă, o încordare a simţirii, un acces de gelozie, cari lăsau să se întrevază destul de clar felul cum acest om superior trebuia să sfârşească. Când ostenea bine de acel tremur, se închidea în odaia lui, dormea dus şi peste două-trei zile se arăta iar liniştit, ca «Luceafărul lui – nemuritor şi rece»“. În aceste momente, Caragiale îl surprinde pe Eminescu cum se apropie de budism şi cântă Nirvana, „ţinta supremă a lui Buda-Çakiamuni“.

Imaginea aceasta tristă pare a aparţine mai mult unui Caragiale care a stăpânit berăria „Gambrinus“, decât a unui moralizator care a ridiculizat faptele ilare ale contemporanilor săi. Nu e de mirare de ce soarta lui Eminescu i se pare de plâns, când poetul a avut o forţă de creaţie neobişnuită chiar în momentele sale de aşa-zisă nebunie, în care el, cu mintea aiurea cum se spunea, redacta o gramatică sanscrită monumentală: „După cutremur, el nu s-a mai închis în odaie să se culce şi să mai facă ce făcea mai-nainte Luceafărul. A pornit înainte, tot înainte, până ce a căzut sub loviturile vrăjmaşului pe care-l purta în sânu-i încă din sânul maicii sale. Copil al unei rase nobile şi bătrâne, în el se petrecea lupta decisivă între flacăra celei mai înalte vieţi şi germenul distrugerii finale a rasei – geniul cu nebunia [...] În capul cel mai bolnav, cea mai luminoasă inteligenţă; cel mai mâhnit suflet, în trupul cel mai trudit!“

Ideea de odihnă dobândită prin moarte poate fi privită ca un popas în paradis: „Generaţii întregi or să suie cu pompă dealul care duce la Şerban-vodă, după ce vor fi umplut cu nimicul lor o vreme, şi o bucată din care să scoţi un alt Eminescu nu se va mai găsi poate.

Să doarmă în pace necăjitul suflet!

Ferventul budist este acum fericit: el s-a întors în Nirvana – aşa de frumos cântată, atât de mult dorită – pentru dânsul prea târziu, prea devreme pentru noi.“.

Nirvana („stingere“ în sanscrită) reprezintă repaosul absolut al sufletului, pentru că acesta nu se mai reincarnează, dispare într-un fel de „recycle bin“ universal al programului unui computer neştiut. (***H.S.***)

Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual

Ex. 2/ p. 72. Portretul are ca trăsătură dominantă frumusețea melancolică și reflexivă a tânărului, prevestitoare a **viitoarelor minuni**. În ce fel comportamentul tânărului Eminescu ilustrează această trăsătură?

Caragiale îi alcătuiește lui Eminescu un portret structurat după toate regulile descrierii: „O figură clasică încadrată de niște plete mari negre; o frunte înaltă și senină; niște ochi mari – la aceste ferestre ale sufletului se vedea că cineva este înăuntru". Este melancolic, știe să se folosească de profunzimile literaturii germane pentru a impresiona publicul. Melancolia este trăsătura dominantă a tânărului Eminescu, dându-i impulsul de a se întoarce către sine, către marile frământări sufletești, din care se înalță combustia marilor viziuni poetice. În fața acestui imens fior lăuntric, poetul neglija câteodată viața exterioară a ființei sale, răbdând chiar de foame sau închizându-se în casă, într-o izolare de luceafăr „nemuritor și rece". Pentru Caragiale însă, care vede multe lucruri simplificator, acest trup este cel mai chinuit, cel mai nefericit.

Ex. 4/ p. 72. Care este rostul referirilor la familia lui Eminescu: fratele mai mare, tatăl, sora Harieta? Cum se împacă geniul și nebunia?

Geniul și nebunia, în accepția populară, sunt considerate înrudite: deși tatăl lui Eminescu este un „bătrân foarte drăguț", de o normalitate deplină, un frate de-al lui Eminescu se sinucisese, după ce-l impresionase pe mareșalul Moltke la un examen, iar sora lui, Harieta, era „paralizată din copilărie", trăind retrasă într-o mănăstire.

Ex. III/ p. 72. Titlul articolului este bine ales? Argumentează!

„În Nirvana" semnifică un loc al fericirii depline. Mihai Eminescu, așa cum s-ar înțelege din articolul lui Caragiale, trăiește într-un astfel de **dom atemporal**. Titlul nuvelei indică tocmai capacitatea geniului de a transfigura spațiul, de a se izola într-o lume eternă, diferită de cea pământeană. (***H.S.***)

ADDENDA

Valeriu Cristea

„În necrologul scris de Caragiale la moartea lui Eminescu (**În Nirvana**, 1889), un paragraf e consacrat unui frate mai mare al poetului, „militarul": «Acela a mers la Berlin; în câteva luni a speriat Academia militară cu talentele-i și a dat un examen care l-a făcut pe mareșalul Moltke să se intereseze foarte de aproape de soarta lui, hotărât să-l ia pe lângă dânsul. Ca să-și încoroneze succesul, militarul s-a dus acasă și, fără să lase măcar o vorbă, s-a împușcat.» Felul în care prezintă Caragiale sinuciderea nemotivată și neașteptată a lui Iorgu Eminovici amintește în chip frapant de nuvela **Inspecțiune**, compusă după un deceniu. Fratele lui Eminescu moare ca nenea Anghelache. Să-i fi sugerat acest caz scriitorului ideea enigmaticei nuvele?"

Manualul CORINT 1

N. IORGA

Oameni cari au fost

Carte de recuperare, din negura timpului, a unor personalități exemplare ale istoriei și culturii românești, **„Oameni cari au fost"**, publicată în 1911, căreia i se mai adaugă trei volume între anii 1935 și 1939, adună amintiri, evocări de evenimente și întâmplări semnificative, portrete memorabile, articole comemorative și panegirice, reconstituind, dintr-un unghi inedit, de interferență între jurnal, istorie și proză artistică, un imens tablou al lumii românești, reprezentată prin valorile sale cele mai de seamă. Fiecare portret se conturează într-o viziune

melioristă, de optimizare a vieţii sociale, culturale şi economice româneşti, se înscrie în marele efort educativ promovat de N. Iorga de-a lungul întregii sale vieţi, de ridicare a nivelului cultural al poporului român, de cultivare a respectului faţă de tradiţie şi de înaintaşi, de cinstire a eroilor şi de continuare a idealurilor acestora.

Amintirea lui Mihai Eminescu, în 1909, la douăzeci de ani de la moartea acestuia, cuprinde o constatare şi un îndemn, fiind comparabilă, ca importanţă în orientarea publicului asupra valorii operei eminesciene, cu memorabila previziune a lui Titu Maiorescu din chiar anul morţii poetului: „Pe cât se poate omeneşte prevedea, literatura poetică română va începe secolul al 20-lea sub auspiciile geniului lui şi forma limbei naţionale, care şi-a găsit în poetul Eminescu cea mai frumoasă înfăptuire până astăzi, va fi punctul de plecare pentru toată dezvoltarea viitoare a vestmântului cugetării româneşti.". Aceeaşi idee, verificată acum de trecerea timpului, o susţine şi N. Iorga: „Se pomeneşte amintirea a douăzeci de ani de la moartea lui Eminescu, privit astăzi, şi pe cea mai desăvârşită dreptate, ca întruparea cea mai deplină a geniului românesc în a doua jumătate a veacului trecut.". Intervine însă imediat, în constatarea lui Iorga, regretul că societatea românească nu este încă pregătită pentru a înţelege, în toată complexitatea ei, opera poetului şi importanţa covârşitoare a influenţei sale în dezvoltarea spiritualităţii româneşti: „Nu suntem în stare încă a-l prăznui – când din punctul de vedere moral nu formăm încă un popor, căci prin înstrăinare ne lipseşte clasa de sus, prin ignoranţă cea de jos, iar clasa de mijloc românească, întru cât se poate încălzi de amintirea gloriilor noastre intelectuale, se reduce la un număr destul de restrâns de cărturari.".

În această situaţie, asupra căreia Iorga revarsă o critică virulentă, singura speranţă şi-o îndreaptă memorialistul către tânăra generaţie, care, prin receptivitatea ei, prin puterea de înţelegere a marilor valori, ar putea duce mai departe respectul şi preţuirea poeziei lui Eminescu: „Tineretul, căruia-i revine mai mult decât oricui sarcina pioasă de a se închina marilor suflete trecute de aici sus, în lumea unde scânteie, de o lumină limpede şi veşnică, viaţa, deci cugetarea şi simţirea aleasă a neamului, acest tineret nu se poate manifesta încă unitar şi disciplinat, ceea ce ar da manifestărilor lui o mai mare putere şi un prestigiu netăgăduit.". Pentru a-şi sprijini afirmaţiile, N. Iorga dă ca exemplu reacţia tinerilor contemporani lui Eminescu, a cărui receptare în şcolile timpului a urmat un proces al acumulărilor treptate: „În tineretul din şcoli se porni o nemărginită simţire de milă pentru zeul tânăr care căzuse, fulgerat, din Olimpul luminos cu flori albe de cireş, miresme de tei, blonde chipuri iubitoare şi ochi albaştri în lacrimi, cu fantasme mărețe de voinici pururea biruitori, în iadul întunerecului şi scrăşnirii dinţilor. Versurile se cetiră cu luare-aminte, atunci pentru întâiaşi dată, şi magia lor, acel farmec vrăjit care te cucereşte din nou la însutita cetire a paginilor unice – rămase unice, poate pentru totdeauna – se trezi şi birui. Marele singuratec şi neînţeles pătrunse printr-o înţelegere dureroasă în viaţa timpului său, şi revoluţia pe care trebuia s-o îndeplinească în cugetarea, şi mai ales în toată simţirea noastră, începu.".

Spre a da certitudine acestei stări de lucruri, Iorga introduce în argumentare un fapt personal, propriul contact, pe când era elev la Liceul din Botoşani, cu primul volum de **„Poesii"** al lui Eminescu, apărut în anul 1883, la Editura „Socec": „Era prin 1886. Între noi, şcolarii de curs superior de la liceul din Botoşani, Neagu aduse cel dintâi vestea unei noi evanghelii pentru tineret. Mai mare decât noi, având acum sufletul său de bărbat, cu toate coardele din el vibrând, el **înţelegea**. Peste un an, la liceul din Iaşi, noi, cei din clasa a V-a, înţelegeam cu toţii.". Spre deosebire de poezia timpului, de „aceeaşi glumă groasă", de un „materialism cras", la care aderau chiar membrii consacraţi ai „Junimii", creaţia lui Eminescu, această „nouă evanghelie" a spiritualităţii româneşti, are efecte înălţătoare: „Această poezie minunată din cele o sută de pagini ale cărticelei albe ne ridica spre ideal – în iubire, care mijea nelămurită în sufletele noastre, în cugetare, spre care se încercau întâi aripile noastre slabe, în taina tuturor depărtărilor şi înălţimilor.".

Chiar întâlnirea cu fiinţa fizică a poetului încovoiat de boală, de suferinţă, stă sub semnul absorbirii poetului în aura geniului său: „O dată, lângă piaţa cea mare, îl întâlnii,

târându-şi greu picioarele bolnave, cu ochii pironiţi în jos. S-a uitat lung la acela care-i salutase geniul, ca şi cum n-ar fi fost la mijloc ceaţa nenorocirii, şi apoi picioarele bolnave târâră mai departe pe acel care fusese Mihail Eminescu. [...]

Eminescu se absorbise întreg în gloria sa.".

Mitul lui Eminescu, singurul dintre puţinele mituri contemporane valabile din câmpul culturii române, este, chiar pentru generaţia lui N. Iorga, pe cale de a se constitui, lumina operei sale creând un fenomen de purificare spirituală: „Tinerii altor generaţii pot fi robiţi trecător de alte stele, mai apropiate de ei. Lumina lor nu e străină şi o primim cu mulţumită, dar, cât priveşte mângâierea, îndemnul, religioasa purificare şi înălţare a sufletului pe care ai dreptul să o cei de la poezie, şi pe care ea o dă aşa de rar, noi, cari am fost tinerii de acum douăzeci de ani, nu mai avem voie să căutăm raze. Neclintită şi eternă ni le trimite şi azi steaua noastră." (*H.S.*)

Manualul CORINT 1

DUMITRU STĂNILOAE

Reflexii despre spiritualitatea poporului român

DUMITRU STĂNILOAE (1903-1993). Profesor de teologie, dogmatist, scriitor. Născut în localitatea Vlădeni din judeţul Braşov, urmează cursurile Liceului „Andrei Şaguna" din Braşov şi ale Facultăţii de Teologie din Cernăuţi (1923-1927), unde obţine şi doctoratul în 1928, cu teza „**Viaţa şi activitatea Patriarhului Dositei al Ierusalimului şi legăturile lui cu Ţările Româneşti**". Este trimis la specializare la Atena, München şi Berlin de către mitropolitul Nicolae Bălan. E profesor, apoi rector (1936-1946) la Academia Andreiană din Sibiu şi profesor la Facultatea de Teologie din Bucureşti între 1948 şi 1973, cu o întrerupere între 1958-1963, când a suferit o detenţie în închisorile comuniste, în urma unui proces intentat şi lui Vasile Voiculescu, Constantin Noica, N. Steinhardt, Mircea Vulcănescu. Este considerat unul dintre cei mai de seamă teologi şi gânditori creştini din lume.

În 1930 traduce „**Dogmatica Bisericii Ortodoxe Răsăritene**", de Hristos Andrutsos. Este redactor la „**Telegraful român**" din Sibiu, apropiindu-se de cercul de la „**Gândirea**" şi de Nechifor Crainic. Volumele sale de teologie sunt „**Ortodoxie şi românism**" (1939), „**Iisus Hristos sau Restaurarea omului**" (1943), „**Filocalia românească**" (12 volume, ultimul apărut în 1991), „**Teologie dogmatică ortodoxă**" (1978), „**Teologia morală ortodoxă. 3. Spiritualitatea ortodoxă**" (1981), „**Spiritualitate şi comuniune în Liturghia ortodoxă**" (1986), „**Chipul nemuritor al lui Dumnezeu**" (1987), „**Reflexii despre spiritualitatea poporului român**" (1992).

Lucrarea „**Reflexii despre spiritualitatea poporului român**" este publicată de părintele Stăniloae în 1992, fiind o sinteză de filozofie, teologie creştină şi cultură. Autorul esenţializează în acest eseu filosofic trăsăturile poporului român, în centrul acestora aşezând **omenia**, concept integrator al tuturor însuşirilor pozitive, alături de „armonia complexă sau graţia şi seriozitatea", „echilibrul", „luciditatea şi duioşia", „ironia şi umorul românesc": „Omenia românească are multe sensuri; ea e prezentă în mod difuz într-o mulţime de însuşiri ale poporului român. E un nume general pentru toate relaţiile cinstite, atente, sincere, înţelegătoare, lipsite de gânduri de înşelare a semenilor." Omenia se regăseşte în elevaţia spiritului, în eliminarea tuturor pornirilor, a faptelor rele, care îl coboară pe om în animalitate: „Omenia e graniţa între om şi animalul inconştient sau fiara.". Această calitate înseamnă a nu fi „porc de câine" sau, folosind o altă expresie, o „lepră", un ins „de care oamenii trebuie să se ferească, pentru că aduce o molimă în viaţa lor". Omenia nu poate fi pusă în valoare decât în directă legătură cu oamenii din jur, presupunând în primul rând absenţa individualismului: „Omenia e contrarul individualismului, al nepăsării de ceilalţi, e contrarul chiar al unui individualism prin care nu s-ar urmări interese egoiste, ci simpla nepăsare faţă de alţii, sau afirmarea de putere

gratuită în sens nietzschean. «Mă omenesc» față de cineva înseamnă că îi acord atențiune și cinstire aceluia, mă feresc să-l tratez într-un mod grosolan, așa cum ar merita poate.".

Omenia nu este o calitate lipsită de putere, ci are tăria de a se opune egoismului: „Dimpotrivă, celui ce vrea să țină în frâu egoismul sau chiar individualismul dornic de acte care uimesc, dar nu folosesc nimănui, i se cere o mare putere. Dar o și mai mare putere i se cere celui ce adaugă la această frână a egoismului, sau a individualismului nepăsător, sau dornic de acte uimitoare, dar nefolositoare, efortul de a-și trăi viața cu un folos pentru alții, în slujba altora.".

Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual

Ex. 2/ p. 208. Demonstrați toate semnificațiile majore ale noțiunii de **omenie** în viziunea gânditorului-teolog creștin-ortodox.

Omenia, pentru părintele Stăniloae, reprezintă lipsa oricărui individualism, ridicarea omului la un nivel superior al aspirațiilor existențiale, al puterii de a învinge stările negative ale ființei. Omenia presupune înfrângerea egoismului, în sensul pur al cuvântului, forța de a trăi viața în slujba celorlalți. Ortodoxia recomandă recunoașterea omului ca ființă ce trăiește între oameni, pe care îi ajută, îi îndeamnă la facerea de bine. Omenia mai presupune și îndemnul de „A fi om la locul lui". Umanismul poporului român este unul civilizator și etic: „E un umanism prin care cunoaște și recunoaște intelectual și afectiv valoarea omului drept cea mai înaltă valoare imanentă și se angajează, cu sever eroism moral, în respectarea și promovarea ei.". (***H.S.***)

Manualul CORINT 1

AUGUSTIN BUZURA

Fețele tăcerii

În literatura „obsedantului deceniu" '50-'60, romanul **„Fețele tăcerii"** are, pentru anul apariției sale, 1974, trăsătura dominantă de curaj civic și estetic de a pune în dezbatere problemele grave ale ororilor și abuzurilor regimului comunist. Tema dezvăluirii crimelor comuniste înscrie o lungă serie de romane, care prezintă diverse grade de virulență critică și demascatoare, ordonate, de regulă, în „pași" mici, dar insistenți de dobândire a libertății de expresie: **„Cordovanii"** (1963), **„Suferința urmașilor"** (1978), **„Fiul secetei"** (1979), de Ion Lăncrănjan, **„Păsările"** (1970), de Alexandru Ivasiuc, **„F"** (1969), **„Vânătoarea regală"** (1973), **„Ploile de dincolo de vreme"** (1976), de Dumitru Radu Popescu, **„Cel mai iubit dintre pământeni"** (1980), de Marin Preda. De altfel, toate romanele lui Augustin Buzura apărute înainte de 1989, **„Absenții"** (1970), **„Fețele tăcerii"** (1974), **„Orgolii"** (1977), **„Vocile nopții"** (1980), **„Refugii"** (1984), **„Drumul cenușii"** (1988), prezintă crize politice și de conștiință generate de atitudini abuzive ale puterii totalitare.

În **„Fețele tăcerii"**, un jurnalist, Dan Toma, asistă, cu o anume detașare, la rememorarea unor evenimente crâncene din perioada colectivizării agriculturii, care au opus două personaje puternice, energicul activist de partid Gheorghe Radu și Carol Măgureanu, una dintre victime, fiu de chiabur, al bătrânului Măgureanu, gospodar de frunte al satului, care a muncit cu tenacitate pentru a-și reface averea și refuză să o cedeze de bunăvoie, prin înscrierea în gospodăria agricolă colectivă.

Fragmentul selectat în manual, o relatare peste ani a lui Carol, în calitate de **personaj-narator**, prezintă tocmai scena în care bătrânul Măgureanu este silit, prin violență extremă asupra propriilor fii, să-și scrie cererea de renunțare la proprietatea individuală și de înscriere cu toată averea în colectiv. Omul-cheie, care conduce întreaga acțiune de colectivizare forțată, este activistul Gheorghe Radu, care folosește toate mijloacele de intimidare și de violență pentru a executa ordinele primite pe linie de partid. Pentru a-și salva tatăl și pe cei doi frați mai mari, Iuliu și Ilie, reținuți și torturați la miliție, tânărul Carol Măgureanu, ascuns de

tată, pentru a fi protejat de vicisitudinile unei istorii aspre şi absurde, dincolo de un perete fals, zidit chiar în casă, încearcă să-şi ajute tatăl, ducându-se la autorităţi pentru a se preda, convins că va face o tranzacţie în avantajul tuturor: „Credeam că, până la urmă, voi face o simplă tranzacţie: mă voi duce eu în locul lui, adică în locul meu, el va ieşi, iar liber fiind, avea posibilitatea să facă diferite demersuri pentru a ne elibera pe toţi.“. Face însă, prin aceasta, un pas greşit, care se întoarce, în cele din urmă, împotriva sa. La miliţie se acţionează de pe poziţii de forţă, fără nici o umbră de umanism: „Când am intrat, Iuliu şi Ilie, învineţiţi, plini de noroi şi sânge, stăteau jos, rezemaţi cu spatele de perete, iar tata, pe un scaun, lângă masa lui Lupşe, continua să privească atent geamul. N-avea voie să vorbească, sau era derutat; oricum, tăcea împietrit, alb.“.

Tatăl încearcă să dea impresia că stăpâneşte încă situaţia („Vorbea foarte sigur pe el, voia să lase impresia că el e cel care face concesii.“), dar reprezintă, în opinia anchetatorilor săi, „un element descompus şi duşmănos“, care nu prezintă încredere pentru noul regim, deşi trecuseră şase ani de la proclamarea republicii populare. Bătrânul Măgureanu este forţat să scrie şi să semneze cererea de înscriere în colectiv, în speranţa deşartă că fiii săi vor fi liberi să plece acasă. I se atrage însă atenţia că nu se află în situaţia de a pune condiţii, singura concesie, plină de cinism, fiind stiloul cu care este ajutat să scrie: „«Ne cam zgârie pe urechi vocea dumitale. Uite, ia hârtia de alături şi fă ce trebuie. Îşi ofer chiar stiloul meu…» «Sper că după asta o să ne laşi în pace, adăugă tata apropiindu-se de hârtie. Este singura mea condiţie.» «Eu, în situaţia dumitale, interveni careva din grupul celor înghesuiţi lângă ţuică, n-aş mai pune condiţii.» «Eu pun», zise tata, în hohotul imens de râs, izbucnit din senin, de parcă ar fi spus o prostie cumplită, pe care o înţelegeau numai ei.“. Este umilit în plus, fiind obligat să scrie pe cerere „Trăiască Republica Populară Română!“ şi „Trăiască lupta pentru pace!“, pentru că, aşa cum spune Gheorghe Radu, „ăia cu bomba“, americanii, muriseră, în timp ce Sterian, conducătorul unei bande de legionari care lupta în munţi împotriva comuniştilor, avea să fie şi el prins.

Tatăl îşi joacă, în final, ultima carte, desigur fără succes, consecinţele fiind, de altfel, previzibile: „Tata se supuse, nu schiţă nici măcar un zâmbet, însă, când termină, veni lângă noi: «Ei, băieţi, ne-a ajuns, haidem acasă!» ne îndemnă el, cu un ton extrem de firesc. Nu părea convins că ne vor da drumul, însă, calm, stăpânit ca de o falsă împăcare, îşi juca şi ultimul rol. «Mâine dimineaţă trebuie să fiţi la facultăţi, cu şcoala nu e de glumă, n-am cum să vă motivez.» «Pleci doar tu, spuse Radu. Cu ei n-am lămurit încă. Mai avem câteva probleme în suspensie.»“.

Băieţii rămân încă în stăpânirea de fier a torţionarului: „Pleci imediat acasă şi-ţi vezi de treabă. Vin şi ei în curând. [...] Dacă nu te duci imediat acasă, mă tem că o să întârzii cam mult. Ţi-am spus doar că nu-i mâncăm, cară-te!“. Tatăl se apropie de activişti şi le spune cu voce parcă de inflexibil testament: „Dacă li se întâmplă ceva băieţilor, te găsesc şi în cealaltă lume, să nu uiţi asta, şi de acolo vin…“. Ideea de justiţie transcendentă, coroborată cu afirmaţia „… doar n-a murit dreptatea pe pământ!“, aduce o notă de tăcere grea în încăperea plină până la refuz cu activişti de partid, aserviţi până în măduva oaselor noului regim. (***H.S.***)

ADDENDA

Mircea Iorgulescu, 2000

„Similară este, în esenţă, alcătuirea romanului **Feţele tăcerii**: un fost activist de partid, acum pensionar, şi unul din foştii săi adversari politici, Carol Măgureanu, reconstituie în paralel, fiecare încercând să-şi explice şi să-şi justifice acţiunile, evenimentele dramatice petrecute într-un sat din vremea colectivizării; iar cele două confesiuni, sincopate, suprapuse, interferate, sunt făcute unui tânăr gazetar, însă fără voia acestuia. Ca şi medicul din **Absenţii**, ziaristul Dan Toma suportă astfel o intervenţie brutală a exteriorităţii, pe care nu a provocat-o, dar pe care e silit să o accepte; implicat fără voie în trecutul tulbure şi dureros al celor doi, el intră în stăpânirea unui uriaş depozit de fapte, contradictorii şi dramatice, din vâltoarea cărora se recompune imaginea unei epoci crude, în care sensul vieţii suferă modificări radicale.“

ION BARBU

Isarlâk

Ion Barbu creează spații imaginare de un interes unic în literatura română, la fel cum William Faulkner inventase Yocknapatawpha, ținutul fictiv în care își desfășoară acțiunea marile sale romane. Isarlâkul apare ca o Walhala dunăreană, un tărâm mirific înconjurat de lumină: „La vreo Dunăre turcească,/ La șes veșted, cu tutun,/ La mijloc de Rău și Bun,/ Pân' la cer frângându-și treapta,/ Trebuie să înflorească:/ Alba,/ Dreapta,/ Isarlâk!“. E un teritoriu cu o ascendență solară, desprins parcă din rază de lumină: „Ruptă din coastă de soare!/ Cu glas galeș, de unsoare,/ Ce te-ajunge-așa de lin/ Când un sfânt de muezin/ Fâlfâie, înalt, o rugă/ Pe foișor, la ziua-n fugă…“.

Isarlâkul este un tărâm idealizat, situat între ideal și contemplație, în care piatra și elementul vegetal predomină, într-o adevărată „coincidentia oppositorum“, întrucât piatra semnifică perenitatea, iar „leguma“ efemera trecere: „– Isarlâk, inima mea,/ Dată-n alb, ca o raia/ Într-o zi, cu var și ciumă,/ Cuib de piatră și legumă/ – Raiul meu, rămâi așa!// Fii un târg temut, hilar/ Și balcan – peninsular…// La fundul mării de aer,/ Toarce gâtul, ca un caer,/ În patrusprezece furci,/ La raiele;/ rar la turci!/ Beată, într-un singur vin:/ Hazul Hogii Nastratin.“.

Imaginea de târg balcanic este accentuată de bazarul din cetate: „Còlo, cu doniți în spate,/ Asinii de la cetate,/ Gâzii, printre fete mari,/ Simigii și gogoșari,/ Guri-cască, când Nastratin,/ La jar alb, topește in,/ Vinde-n lesă de copoi/ Cățeì iuți de usturoi,// Joacă și-în cazane sună,/ Când cadâna curge-n Lună.“. Isarlâkul balcanicului Nastratin Hogea devine o cetate legendară, comparabilă cu Troia antică, unde își găsesc refugiul negustorii încărcați cu grele mărfuri: „Deschideți-vă, porți mari!/ Marfă-aduc, pe doi măgari,/ Ca să vând acelor case/ Pulberi, de pe lună rase,/ Ș-alte poleieli frumoase;/ Pietre ca apa de grele,/ Ce fireturi, ce inele,/ Opinci pentru hagealâk/ Deschide-te, Isarlâk!“.

Din acest punct imaginar se poate observa Asia întreagă, lumea turcească, închisă în cercurile nemișcate ale istoriei: „Să-ți fiu, printre foi, un mugur./ S-aud multe, să mă bucur/ La răstimpuri, când Kemal,/ Pe Bosfor, la celalt mal,/ Din zecime în zecime,/ Taie-n Asia grecime;// Când noi, a Turchiei floare,/ Într-o slavă stătătoare// Dăm cu sâc/ Din Isarlâk!“.

Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual

Ex. 3/ p. 151. Referindu-vă la sonoritatea balcanică a numelui Isarlâk, enumerați elementele din textul baladesc (regionalisme, cuvinte învechite, forme argotice, lexic specific greco-turcesc), care ilustrează „pitorescul folcloric“ (în accepția lui G. Călinescu) autohton și oriental ce definește atmosfera întregului poem.

Elementele ce țin de balcanismul intrinsec al acestui nume, Isarlâkul, este dat de cuvinte precum „tutun“, „foișor“, ce sugerează o liniște atemporală, demnă de un paradis al poeziei, „târg temut, hilar/ Și balcan – peninsular“, „raiele“, „cadâne“, semnificând un hedonism funciar al acestui spațiu, „sfânt de muezin“, „ fireturi“, „ inele“, „hagealâc“. (*H.S.*)

Adolescența și literatura

Adolescența, vârstă entuziastă, tumultuoasă, caracterizată printr-o mare efuziune a simțurilor și a gândirii, copilărie eternă, modus vivendi de continuă încântare și punere de întrebări, este o temă prolifică într-o serie de opere literare ale unor remarcabili scriitori români și străini. Ionel Teodoreanu excelează prin câteva scrieri devenite piatră de temelie în construcția acestui univers miraculos al copilăriei și al adolescenței: **„Ulița copilăriei“** (1929), **„În casa bunicilor“** (1938), **„La Medeleni“** (1925-1927). **„La Medeleni“**, o trilogie (**“Hotarul nestatornic“**, 1925, **„Drumuri“**, 1926, **„Între vânturi“**, 1927), este romanul copilăriei pline de candoare, lipsite de griji, fixată în pagini prin metafore sublime. G. Călinescu reține, cu unele observații critice, „voluptățile și melancoliile creșterii, inocențele carnale, tulburările ivirii unei vieți sufletești mai complexe“. În schimb, Eugen Lovinescu și Garabet Ibrăileanu îl laudă fără rezerve. Romanul de tipul acesta este „imagist“, cum spune Tudor Vianu, punându-se în evidență un adevărat „exces stilistic“.

În secolul al XIX-lea, apare literatura orfanului, într-o lume în care speranța de viață era redusă, de numai patruzeci de ani, ca în **„Singur pe lume“**, de Hector Malot, sau în episodul cu Gavroche și Cosette din **„Mizerabilii“**, de Victor Hugo. Reflexe ale acestei realități sunt dezvăluite și de G. Călinescu în **„Viața lui Ion Creangă“**, când se menționează că oamenii se considerau deja bătrâni la vârsta de treizeci și cinci de ani. La început de secol douăzeci, Mircea Eliade scrie un „document exemplar al adolescenței“: „Începusem «**Romanul adolescentului miop**» mai de mult, dar de-abia în iarna anului 1923-1924 l-am «văzut» întreg de la un capăt la altul“.

Descrierea adolescenței ca o cursă inversă, în care temporalitatea curge înapoi, este dominantă în romanul lui Giovanni Papini **„Un om sfârșit“**. În **„Cărarea pierdută“** (**„Le Grand Meaulnes“**), de Alain-Fournier, este descrisă aventura unui personaj de cincisprezece ani, François Seurel, al cărui idol este Augustin Meaulnes, zis „Lunganul“. Aventurile se complică, iar copilăria rămâne în urmă ca o țară pustie („a waste land“). **„De veghe în lanul de secară“**, de J. D. Salinger, este istoria unui tânăr nonconformist, în contrast cu tendința de uniformizare mentală a societății americane, în timp ce **„Amintirile unei fete cuminți“**, de Simone de Beauvoir, este istoria unei fete devenite „model“. Ideea autoarei este de a scrie „o operă unde să spun totul, totul“.

William Golding prezintă, în **„Împăratul muștelor“** (1954), pentru care primește premiul Nobel, degenerarea copilăriei prin imitarea erorilor vârstei adulte, pe o insulă îndepărtată, ce poate fi o țară simbol. Izolați de lume printr-un naufragiu, vrând să întemeieze un stat propriu, copiii încep să se ucidă între ei, anulând reținerile datorate moralei moderne prin primitivism, prin vopsirea fețelor și ascunderea în spatele măștilor. Jack și copiii vor uita sentimentele de camaraderie de la început și, întocmai ca adulții, încep să caute o fiară imaginară, ucigând totul în cale. Istoria aceasta este chiar parabola ce stă la baza tuturor războaielor, întotdeauna existând o cauză reală sau închipuită. În **„Splendida lume nouă“** (1932), de Aldous Huxley, toți oamenii păstrează mereu o față tânără, grație unor procedee genetice speciale, cei urâți sau cu defecte fiind considerați primitivi. Adolescența rămâne o temă deschisă, mereu incitantă pentru literatura de pretutindeni. (***H.S.***)

MIRCEA ELIADE
Romanul adolescentului miop

Prima scriere a reputatului istoric al religiilor este „**Romanul adolescentului miop**", redactat din obişnuinţa de a ţine jurnal încă din clasa a IV-a, întreprindere mărturisită chiar din primul capitol, „**Trebuie să scriu un roman**": „Pentru că am rămas singur, m-am hotărât să încep chiar azi «**Romanul adolescentului miop**». Voi lucra în fiecare după-amiază". Pentru a susţine acest demers, adept precoce al autenticităţii, Mircea Eliade crede că inspiraţia nu este absolut necesară, ci e nevoie numai de a înregistra faptele de viaţă, începând din clasa a IV-a de liceu, când viitorul scriitor avea „pistrui ca un ovrei" şi învăţa chimie într-un laborator situat în firida sobei.

Al doilea capitol se intitulează „**Gloria lui Robert**", conturând un personaj care îl citeşte pe D'Annunzio, italianul „cu cărţi frumoase şi femei frumoase în amintiri". Robert e adolescentul care vrea să devină faimos şi îi citeşte pe Balzac, Ibsen şi Victor Eftimiu. Este, în fond, personajul ce îşi schimbă în mod deliberat măştile, jucând mai multe roluri, inclusiv de personaj ridicol, având, în cele din urmă, chiar manifestările unei personalităţi schizofrenice, ajungând „să se creadă **altul**."

Ora de muzică, focalizată de autor în capitolul următor, „**Jurnal de clasă**", este plină de manifestări ale nesupunerii specifice vârstelor tinere. Profesorul de muzică publicase o romanţă, numită „**Crinul**", şi voia să-şi recupereze banii pentru tipar, de aceea cere elevilor să-i cumpere broşura. Însă tentativa lui se transformă într-un imens hohot de râs, pentru că baritonii clasei încep să vocifereze la cererea profesorului, creând un întreg scenariu al anarhiei: „S-au adunat şase baritoni care se sprijină unul de altul şi se prefac că-şi scapă partiturile pe jos. Unul din ei, «a cerut voie afară». Şi pentru că n-a obţinut, pretinde că nu poate cânta, că e «o adevărată barbarie şi abuz de putere, ceea ce se petrece la liceul acesta!» Boloveanu cânta înainte la orgă, numărându-şi din ochi baritonii.". Un alt personaj, oarecum grotesc, de unde şi denumirea de **Fosil**, este şchiop, ştie bine chimie şi copiază la teze. Colea, un personaj funambulesc, îi trage o palmă lui Fosil şi acesta îl reclamă pedagogului, care îl pedepseşte că a tulburat ora.

Un alt caz simptomatic este cel al lui Fănică, elevul terorizat de chimie, la care citeşte de zece-cincisprezece ori fiecare lecţie şi nu înţelege nimic, fiind poate cel mai semnificativ exponent al unui învăţământ scolastic, bazat pe teroare şi pe obiectivele unei învăţări excelând prin rigiditate.

Capitolul „**Între Don Juani**" îi prezintă pe cei doi prieteni, Robert şi Dinu, în roluri de dandy de Bucureşti, mimând personaje ce îşi schimbă doar îmbrăcămintea şi comportamentul în funcţie de epocă. Discuţia se învârte în jurul unor teme din lumea şcolară: geniile sunt nefericite, elevii urmăresc fetele şi doamnele pe bulevard, Sylvia e o fată considerată de autor „vulgară". Totul imită atmosfera englezească a domnilor care fumează ţigări selecte. Robert vorbeşte despre posibilitatea voluptuoasă de a se plimba cu o femeie în jurul platanilor, de a o ţine de braţ, de a se simţi împreună în al nouălea cer. Dinu povesteşte o întâmplare enigmatică, în care, ca într-un vis, era răpit de pe stradă de o servitoare şi dus în alcovul unei tinere dornice să-l cunoască. Povestea seamănă cu „**Păcatul**" lui I. L. Caragiale, după cum conchide Robert.

„**Corigenţa**" descrie o experienţă limită a însuşi autorului: rămâne corigent la germană, din cauza unui profesor cu o privire îngrozitoare, care îl face să uite lecţia într-o clipită. Cuprins de disperare, se gândeşte chiar la sinucidere. O altă corigenţă, de data asta mai târzie şi aproape inevitabilă, apare la matematică. Învăţătura provoacă, la fel ca în toate timpurile, o stare de inconfort existenţial, dureri groaznice de cap, un stres imens, accentuat de caracterul scolastic, mecanicist al învăţământului acelei vremi. Scopul corigenţei, pentru profesor, este simplu: ca elevul să se pregătească mai bine la matematică, să cunoască mai bine detaliile acestui obiect subtil. Împricinatul crede însă că a nu şti bine matematica este un dat, ţine de soartă, la fel cum moartea este un dat al sorţii.

Soarele de noiembrie, trist, în declin în lunile de toamnă, marchează parcă lipsa de vitalitate a personajelor dintr-un oraş cu o mitologie încă nedescoperită. Viaţa liceului se scurge cu exactitatea unui ceas elveţian, găsindu-şi măsurătoare în repetiţiile pentru spectacolul „**Un liceu model**". Unul dintre cuplete este dedicat elevului bolnav de gălbenare din cauza chimiei, lucru real, devenit comic tocmai prin coincidenţa dintre culoarea bolnavului şi specificul multor substanţe ale acestui obiect de studiu. Unii elevi sunt mai expansivi, alţii mai timizi, după cum este firea fiecăruia. Toate aceste impresii sunt culese de scriitor de la fereastra mansardei prin care se profilează lumina unui nou început.

Mircea Eliade evocă lumea liceelor din Bucureşti, banală, cu preocupări obişnuite, în care elevii învaţă pe rupte, mulţi fără a înţelege însă nimic. Orele de latină, spre exemplu, din care nimeni nu înţelege o boabă, sunt ţinute de un maestru ocultist şi filozof. Un personaj deosebit este Brătăşanu, care ştie să traducă din latină, chiar în timpul vorbirii. Dar nu ştie de ce Horatius a scris „**Carmen Saeculare**". Marcu, în contrast cu el, este elevul cel mai leneş, tolerat de toţi profesorii, având însă calificativul insuficient la limba latină.

Sâmbăta este o zi de mai mare libertate, în care liceenii se plimbă prin oraş, împărtăşindu-şi impresiile despre femei, despre lume în general: „De ce să ascund? Am privit adesea, lacom, şolduri şi sâni tăinuiţi.". Trupurile feminine sunt de toate felurile: mignone, zvelte, „ce tremură – în vânt", care nu ascund nimic, ci doar adumbresc. Diversitatea trupurilor feminine ar putea reprezenta chiar o adevărată scară a tipologiilor. În oraşul monoton, singura consolare o constituie contemplarea acestora, care, în imaginaţia adolescenţilor, dobândesc imaginea unor zâne din poveşti. Sâmbăta nu este provincială ca duminica, zi premergătoare începerii unei noi săptămâni de trudă, moment de relaxare a familiilor înainte de a intra în tulburarea altor zile monotone. Prin urmare, sâmbăta este evocată de scriitor tocmai din dorinţa secretă de a conserva o lume parcă eternă, pentru că timpul din această zi pare fără sfârşit.

În capitolul „**Papini, eu şi lumea**", se insistă asupra cărţii lui Giovanni Papini, „**Un om sfârşit**", care exprimă exact starea de spirit a autorului. Tânărul Eliade este şi supărat şi bucuros, pentru că scriitorul italian a avut iniţiativa de a scrie ceea ce intenţiona el, dar şi pentru că l-a descris aşa cum este. Intenţia „adolescentului miop" de identificare cu Papini este totală; vrea totuşi să-şi formeze o altă personalitate, într-o hotărâre ce pare irevocabilă: „În curând, voi fi altul. Voi arăta celorlalţi că fluviul sufletului meu se poate revărsa şi în altă matcă. Voi rodi pretutindeni roade noi.". Lupta se duce, în sufletul tânărului, pentru crearea unei personalităţi diferite, pentru a descoperi noi rădăcini acolo unde ele nu sunt.

Jurnalul se întinde pe durata unui an întreg: un an lung, plin de reflecţiile unui adolescent care trăieşte experimentele cele mai bizare. Prietenii se îndepărtează treptat, lăsând timp pentru o mai prelungită introspecţie: „Am fost atât de singur în ultimele luni, încât mă socoteam aproape fără prieteni.". Revederea cu ei stă sub semnul unui bun rămas: „Paşii mei mă înstrăinau de prieteni, şi paşii lor mă depărtau.". Un caz tragic este acela al lui Radu, care fugise de la internatul din Braşov. Era un personaj ciudat „cu chipiul lui de toboşar, miop, cu dinţi laţi şi buze mari, crăpate", care „ajunsese cinic şi vulgar" şi nu putea mânca fără să bea ţuică.

„**Bacalaureatul**" e un punct terminus al lungii perioade a şcolarităţii. Acum, adolescentul, după ce citise atât de mult, se simte ofensat de atitudinea indiferentă a profesorilor din comisie, care îl desconsideră şi îi dau note mici. Elevul, singur în faţa profesorului, nu mai simte nici el că participă la un eveniment deosebit: „Sunt aproape trecut. Şi nu simt nici o bucurie, şi asta mă doare: mult, mult.".

Capitolul „**Final**" consfinţeşte rotund, într-o simetrie aşteptată a textului, sfârşitul anilor de liceu: „Mi-am cetit numele pe listă, cu ochi tulburi [...] Pe mine mă întristau clasele în care peste puţin timp nu voi mai zări nici o faţă cunoscută.". Ideea de sfârşit de epocă este cutremurătoare: „Cine ar putea înţelege tristeţea sălbatică a acestui **sfârşit pentru totdeauna**?" Totul se scufundă în uitare, ca o fantomatică navă cu pânze din operele wagneriene. (***H.S.***)

Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual

Ex. IV, 3/ p. 55. Portretul lui Radu, fostul coleg, seamănă cu povestea condensată a unei vieți dramatice. Naratorul, de pe acum, știe să plaseze un amănunt, o replică, un gest cu semnificații tulburătoare, care provoacă fiorul lecturii (ca în prozele ulterioare, precum în romanul „**Noaptea de Sânziene**"). Argumentează!

Evoluția lui Radu condensează imaginea unei experiențe umane triste. Radu trăiește momentul pierderii mamei și acest lucru îi arată că de fapt lumea este pustie, că optimismul nu poate să reziste într-o societate lipsită de transcendență; după înmormântarea mamei, Radu se întoarce plictisit, blazat, cu gesturi automate, care îl scot treptat din sfera normală a umanului: „Radu își fuma țigara puțin stânjenit. I-am surprins atunci privirile amare și resemnate, mai dureroase decât o noapte de lacrimi. Nu se aștepta nimeni la un asemenea răspuns. Ne-am văzut, doar, prietenul în ziua înmormântării abia coborând din tren. Părea plictisit și obosit. N-a trădat o lacrimă, un suspin. Fuma.".

Ex. VII/ p. 55. În ce constă decepția personajului când dă bacalaureatul? Tu îi împărtășești dezamăgirea? Cum înțelegi ultimul enunț? Ai auzit de „toamna bacoviană"?

Bacalaureatul înseamnă încheierea unei perioade distincte de viață, a adolescenței, trecerea unui prag de mari așteptări, care să dea întreaga măsură a candidatului. Tocmai din această cauză, pentru tânărul Eliade momentul este de mari decepții, fiindcă profesorul îl consideră mediocru, într-un sistem școlar de o scolastică aberantă: „Mă pasiona întrebarea; făceam eforturi de memorie, de logică, de atenție. Dar profesorul nu era mulțumit. Mi-a socotit memoria proastă.

– Dacă te-ai apucat să le înveți, trebuia să le înveți până la capăt, ca un perfect papagal. Altminteri, nu-ți admir decât o mediocră încăpățânare, ca pentru nota **cinci**.".

De fapt, mediocritatea aparține, într-un fel, și profesorului de științe ale naturii, fiindcă își consideră știința infailibilă, un apanaj al personajelor cu memorie bună, ceea ce implică, din start, abolirea creativității. Reacția personajului este de umilință:

„Am plecat fără nici o bucurie, fără să țip, fără să alerg pe străzi – așa cum îmi făgăduisem. Am povestit prietenilor furia mea cu profesorul de naturale. M-au socotit naiv. Și **cinciul** e bun.

Am făcut, pe un colț de zid, media. Îmi da, în orice caz, **șase**.".

Toamna bacoviană creează un sentiment dezolant ce se așterne în conștiința oamenilor în societățile submediocre, lipsite de o adevărată cultură filozofică, existențială sau tehnologică. O astfel de societate este dominată de sentimentul sfârșitului de lume: „A început să plouă: greu, rece, monoton. E toamnă afară, sau e toamnă în mansarda mea?...".

Ex. VIII, 1/ p. 55. Ce sentiment îl copleșește când se vede pe lista reușiților? De ce este trist?

Sentimentul dominant este de tristețe: „Mi-am cetit numele pe listă, cu ochi tulburi. M-am plimbat iarăși prin curtea largă, cu platani, ca în zilele examenului. M-a cuprins deodată un dor puternic de a vedea liceul unde am petrecut opt ani. [...] Caietul acesta e încă un caiet de adolescent. Mai vreau să scriu numai câteva pagini, și apoi să-l sfârșesc, **pentru totdeauna**.

Cine ar putea înțelege tristețea sălbatică a acestui **sfârșit pentru totdeauna**?... O viață se închide. Voi răsfoi mai târziu caietul și, poate, nu-l voi răsfoi – ca până acum – singur...". (***H.S.***)

ADDENDA

Mircea Handoca, 1988

„Cel mai valoros text din ineditele «definitivate» ale adolescenței e, fără îndoială, **Romanul adolescentului miop**, alcătuit din circa 200 de pagini. În 1927-28, câteva fragmente au apărut în **Cuvântul**, **Universul** și **Viața literară**. Eu însumi am publicat și comentat câteva capitole în trei numere consecutive ale revistei **Manuscriptum** din 1983. Romanul a rămas, în întregul lui, inedit mai bine de șase decenii, cu toate că a fost pe punctul de a se publica mai întâi în **Gândirea**, iar după aceea în **Rampa** și **Viața românească**."

Index de concepte operaţionale

Dicţionar

abulic, adj. - fără voinţă, inert.
a adăsta, vb. - a rămâne încă un timp într-un loc, a aştepta.
agonal, adj. (< germ. **agonisch**) - care este în agonie.
aleator, adj. - care depinde de o împrejurare viitoare şi nesigură; întâmplător; stocastic.
alienare, s.f. - fenomen de înstrăinare a unei persoane sau a unui grup de indivizi de restul societăţii, din diverse cauze.
ambiguu, adj. - cu mai multe înţelesuri, echivoc; se poate spune despre un mesaj fără sensuri bine precizate.
amoralism, s.n. - concepţie care preconizează o atitudine indiferentă faţă de morală; atitudine estetică, de sorginte nietzscheeană, ce constă în negarea valorilor moralei creştine.
ancestral, adj. - transmis prin ereditate; ereditar; strămoşesc.
antropologie, s.f. - ştiinţă care se ocupă cu studiul originii, evoluţiei şi variabilităţii biologice a omului, în corelaţie cu condiţiile naturale şi social-culturale.
antiutopie, s.f.- o prezentare frustă a realităţii, fără iluziile fantasmagorice proprii societăţilor primitive.
Apocalipsa, s.f., **Armageddon**, s.n. - sfârşit al lumii, moment prezentat în diverse mitologii ale lumii, fie prin diluviu, iarnă lungă de trei ani, fie prin sunarea Trâmbiţei de Apoi. După Ioan Petru Culianu, apocalipsele pot fi clasificate în: a) apocalipse în care apare eroul ales de forţele divine, "elective", sau ale chemării, cu personaje ca Avraam şi Enoh, Isaac şi Iacov, Levi şi Moise, Baruh şi Ezdra, Isaia şi Mahomed, Fecioara Maria şi apostolii Petru şi Pavel; b) apocalipse în care eroul este victima unui accident sau a unei boli grave ("apocalipse prin accident"), exemple putând fi date Er Pamfilianul, din "**Republica**" lui Platon, sau Aridaeus-Thespesius în "**De sera numinis vindicta**", din Soloi; c) apocalipse prin revelaţie sau ale căutării.
apofatic, adj. - adjectiv provenit din "apopha(nai)", "negaţie"; cunoaşterea apofatică este o cunoaştere prin negaţie.
apolinic, adj. - referitor la zeul Apolo; (op. **dionisiac**, termen folosit de Nietzsche) luminos, senin, echilibrat, prin care se înţelege o atitudine meditativ-teoretică, bazată pe ordine, armonie, echilibru şi măsură, pe aspiraţia spre frumos, spre perfecţiune sau solaritate.
arhetip, s.n. - (în filozofia lui Platon) concept care desemnează modelul prim, originar, ideal al obiectelor sensibile, considerate ca reprezentări imperfecte şi copii ale sale; fiinţa originară, nemuritoare; arhetipul poate fi considerat zeul creator.
arhieon, s.n. - entitatea eonică superioară, derivată din Demiurg; poate fi similar cu Hyperion din "**Luceafărul**", de Mihai Eminescu.
auspex, pl. **auspices**, s.n. - un zeu al vechii Rome (< lat., cel care observă păsările, prezicător; de la **au-avis**, pasăre + **spex**, observator).
axis mundi (< lat.) - "axă a lumii"; axă a lumii pot fi considerate, fiecare în parte, Arborele Cosmic, casa sau chiar copacul sfânt: teiul, bradul, salcâmul, stejarul, gorunul.
bacantă, s.f.- preoteasă a cultului lui Bachus, prezentă la ospeţele satirilor; bacantele erau prezente şi la Saturnalii, sărbători închinate zeului Saturn; erau considerate nemuritoare şi puteau să inoculeze germenul nemuririi altor fiinţe umane, prin vampirism.
banshee, s.f. - în tradiţia irlandeză, spirit sub forma unei femei bocitoare, care apare în familiile în care există cineva în prag de a muri.
baroc, s.n., adj. - stil artistic predominant în sec. XVII-XVIII, caracterizat prin ornamentaţie excesivă, neregularitatea liniilor şi prin monumentalitatea construcţiilor, în arhitectură, contururi agitate (în sculptură), tehnica clarobscurului, opoziţia în diagonală, dramatism interior şi o anumită bizarerie şi îndrăzneală a expresiei artistice (în muzică şi poezie), stil încărcat, retoric, excesiv.
bayou, bayous (Southern US < Louisiana French < Choctaw **bayuk**, mic râu) - un braţ sau o ieşire a unui curs de apă major, de obicei împădurit; zonă de mlaştină din apropierea unui astfel de curs.
bildungsroman, s. n. (< germ.) - roman care prezintă procesul de formare a unui personaj.
bocaport, s.m. - deschizătură prin care se introduc mărfurile într-o navă de transport.
bogomilism, s.n. - doctrină şi sectă dualistă apărută în secolul X în Bulgaria şi răspândită apoi în ţările balcanice, în Rusia şi în alte părţi, care contesta treimea divină ortodoxă, existenţa umană a lui Hristos, respingea riturile ortodoxe, inclusiv botezul, şi nu accepta ierarhia bisericească.

bolgie, s.f. (< it. **bolgia**) - compartiment al celui de-al optulea cerc al "**Infernului**" lui Dante.
bric, s.n. - navă cu vele.
burg, s.n. - denumire a unui oraş, a unei cetăţi medievale. Cuvântul "burg" se foloseşte în special pentru a da unui text o tentă arhaică.
cală, s.f. - loc de depozitare a mărfurilor pe o navă.
canon, s.n. - regulă, dogmă bisericească; normă, regulă de conduită; listă de texte sacre care se bucură de autoritate deplină în cadrul unei religii; listă de opere literare valoroase; pedeapsă dată de Biserică.
cannon fodder (< engleză) - carne de tun, masă de oameni destinată războaielor.
car zburător - un astfel de car, al zeiţei celtice Badb, e descris în „**Druizii şi zeii animalieri**", de d'Arbois de Jubainville: „Ei văzură în faţa lor un car, la care era înhămat un singur cal roşu. Calul nu avea decât un picior. Oiştea carului îi străpungea corpul, iar capătul oiştei îi ieşea prin frunte. În car era o femeie roşie, cu sprâncene, mantie şi tunică, toate roşii. Mantia era atât de lungă, încât atârna între roţile din spate ale carului, măturând pământul." Cuchulainn o vede pe zeiţa Badb la Grellach Doluid, dar aceasta se transformă într-o pasăre, care dispare foarte repede.
catharsis, s.n. - eliberare de povara sentimentelor prin trăire estetică; purificare prin artă; termen folosit de Aristotel.
cazuistică, s.f. - parte a teologiei scolastice, medievale, care încearcă să rezolve cazurile de conştiinţă şi să justifice unele practici imorale printr-un sistem de norme etice abstracte şi prin subtilităţi logice, devenite cu vremea sofistică pură; argumentare abilă, subtilă, sofisticată a unor teze false sau îndoielnice.
cetăţi zburătoare - cetăţi existente în mitologia popoarelor arabe, menţionate de legende; în "cetăţile zburătoare" timpul este abolit, iar locuitorii lor trăiesc fără grijă de boli, bătrâneţe sau muncă.
claustrat, adj. - închis într-un spaţiu restrâns.
clovn, s.m. - artist comic de circ.
cluster, s.n. (engl. medie **cluster**, engl. veche **clyster**, "mănunchi") - aglomerare de obiecte, ciorchine.
coincidentia oppositorum (<lat.) - concept după care contrariile se atrag.
con atemporal, s.n. - con de protecţie, stază temporală, care opreşte trecerea timpului.
a conexa, vb. - a lega împreună, a alătura, a grupa lucruri sau chestiuni de aceeaşi natură; a reuni.
conex, conexă, adj. - care se găseşte în legătură cu ceva, care însoţeşte ceva, care merge împreună cu ceva.
conotaţie, s.f. - sens sau efect de sens al unui cuvânt sau al unei expresii, care vine să se adauge sensului iniţial.
converti, vb. - a adopta sau a determina pe cineva să adopte o anumită convingere (religioasă); a schimba un lucru în altul, a preface, a transforma.
coordinaţie, s.f. - acţiunea de a coordona; raport între mai multe noţiuni de aceeaşi specie, subordonate aceleiaşi noţiuni.
corvetă, s.f. - navă medie de luptă, extrem de maniabilă.
cosmogonie, s.f. - ramură a astronomiei care studiază originea şi evoluţia Universului. Cosmogonia este abordată şi în diversele legende ale lumii. Dacă în Biblie se vorbeşte despre Duhul care se plimba pe deasupra apelor, în căutarea unui punct de sprijin, în alte legende se aminteşte de naşterea lumii din lumină, sau din Oul Primordial, din Increat.
crucişător, s.n. - navă de război de dimensiuni medii, de 8 000 – 45 000 de tone, dotată cu tunuri. Crucişătoarele au un blindaj mai slab decât cuirasatele şi pot purta, la fel ca acestea, rachete de croazieră, antinavă, antisubmarin, torpile, tunuri antiaeriene, chiar elicoptere. Un crucişător celebru este «**Hood**» aparţinând Marinei Regale Britanice. Crucişătoarele pot fi antisubmarin, antiaeriene. Crucişătoare mari sunt "**Long Beach**», de 220 de metri lungime, 16 000 de tone şi cu o viteză de 45 de noduri, «**Sverdlov**», «**De Grasse**».
Cuchulainn - fiul lui Lug, eroul şi campionul de arme, e născut brunet, apoi blond, iar ultima dată cu tâmplele brunete, blond în rest şi cu ciuf roşu. Cuchulainn are şapte degete la fiecare picior şi la fiecare mână. După confruntările sale e vindecat, de obicei, cu o pomadă solară, implicat în nenumărate aventuri amoroase, cu pământene, Korrigane sau zeiţe. După moarte, devine semizeu. Se poate compara cu Orejona, extraterestrul din Anzi, cu câte patru degete la mâini. Cuchulainn o va înfrânge pe Aife, o vrăjitoare, căruia îi va cere să-i facă un copil şi să o lase în pace pe Scazarc'h, inamică a primei. Vrăjitoarea Scazarc'h îi va da lui Cuchulainn o armă magică. În

lupta cu Ferniad, el va folosi lancea primită de la Scazarc'h. Din cauza regretelor că şi-a ucis un prieten apropiat, va fi dus în Regatul Morţilor, de sărbătoarea de Saman, devenind semizeu, de unde se va întoarce cu o femeie străină, alta decât Emer.

cuirasat, s.n. - navă de război de dimensiuni foarte mari, de la 10 000 tone («cuirasat de buzunar»), la 30 000 de tone până la 72 000 de tone («**Yamato**»), cu o putere de 300 000 de CP. Numele navei provine de «**cuirasă**», centură de protecţie din metal, de 300-500 mm, împotriva proiectilelor, mai subţire la centura submarină. Un cuirasat are tunuri de 280-460 mm, ajungând până la o tonă, ce pot fi aruncate până la 40-60 km, şi rachete de diverse tipuri, tunuri antiaeriene, sisteme «**Phalanx**». Cuirasate celebre: «**Bismarck**», «**Tirpitz**» (Germania), «**Missouri**» (SUA), «**Yamato**» (Japonia), nava amiral a flotei japoneze în timpul celui de-al doilea război mondial. Primele cuirasate sunt «**Merrimac**» şi «**Monitor**», care s-au luptat pe data de 11 martie 1862; dintre alte cuirasate, menţionăm pe "**Dreadnought**" (1906). Au fost înlocuite de portavioane şi portelicoptere; din primul tip putem aminti tipurile «**Clemenceau**» (portavion uşor), «**Forrestal**» (portavion greu).

decela, vb. - a dezvălui, a scoate în evidenţă.

degradarea energiei, s.f. - proces, întâlnit şi în fizica plasmei, după care energia fluidă, recirculabilă, se transformă în materie, imobilă, degradată ca atare. Suportând un matrix fix, formele materiale se distrug, fiind supuse temporalităţii.

demers, s.n. - mijlocire, intervenţie (pe lângă cineva) în vederea obţinerii unui anumit rezultat.

demon, s.m. - geniu căruia i se atribuie puterea de a stârni dorinţe, pasiuni; diavol; drac; om rău; "daimonul" era un zeu chtonic, fără calităţi negative, asimilat mai târziu cu fiinţele negative supranaturale.

"demonii deşertului" - fiinţe energetice, din mitologia arabă, precum djinnii, urâţi la înfăţişare, menţionaţi în legendele arabe şi care acţionează ca protectori sau îi terorizează pe oameni. Djinnii se deplasează prin aer cu diverse viteze şi se pot face nevăzuţi.

dendromorf, adj. - în formă de arbore.

denotaţie, s.f. - semnificaţie lexicală.

desincroniza, vb. - acţiune opusă sincronizării; a sincroniza = a face să se desfăşoare simultan două sau mai multe mişcări, fenomene etc.

desperado, s., pl. **desperadoes, desperados** (sp. lit. **desperate** < engleză medie – Middle English, **desperacioun**) - criminal sau nelegiuit fără remuşcări, în special în primele zile ale **Far West**-ului.

desuetudine, s.f. - încetare a respectării sau exercitării unei legi; a cădea în desuetudine = a ieşi din uz, a nu mai fi folosit, a se perima.

detractor, s.m. - calomniator.

deus absconditus, s.m. - Dumnezeu ascuns; concepţie după care Dumnezeu nu poate fi observat, rămânând transcendental.

deus ex machina (< lat.) - actorul ce interpreta zeul coborât cu hârzobul, în reprezentările din antichitate ale tragediilor, pentru a stabili deznodământul. De obicei, fiind dotat cu puteri supranaturale, zeul determina cursul acţiunii în orice direcţie.

diatribă, s.f. - critică violentă (şi răutăcioasă); lucrare care conţine o asemenea critică; pamflet.

dihotomie, s.f. - faptul de a exista sub două forme diferite distincte, de a avea două calităţi, a unei noţiuni abstracte sau concrete, fără a schimba calităţile întregului. Dihotomia sentimentelor arată că acestea pot fi bune sau rele. Principiul dihotomic este limitator.

dionisiac, adj. - referitor la Dionysos, zbuciumat, plin de fervoare; bahic; (opus lui apolinic) termen folosit de Nietzsche pentru a denumi o atitudine afectivă, exprimând impulsurile iraţionale ale vieţii, extatic, pasionat, zbuciumat; referitor la un hedonism excesiv, prin petrecere uşoară a vieţii.

dioramă, s.f. - imagine de ansamblu a lumii, panoramă.

dom, domuri - spaţiu vast de protecţie, închis sau nu; refugiu, sălaş.

domovi, s.m. - spiriduşi prezenţi în mitologia popoarelor slave, similare cu **lepriconii** şi **sprites** englezi.

Eddele - vechi povestiri germanice, unde sunt prezentate naşterea lumii, apariţia zeilor, etapa eroică şi moartea multiversului. În limba străveche norvegiană, "Edda" înseamnă "străbunică", "poveste din bătrâni". "**Elder Edda**" (cea mai veche **Edda**), datată în jurul anului 1100 d.Hr., cuprinde poeme eroice şi mitice şi e presupusă a aparţine lui Saemund, un nobil islandez. Vechile povestiri

l-au fascinat şi pe un alt scriitor islandez, pe Snorri Sturlason. Legendele scandinave despre creaţia lumii sunt regăsite în "**Geneză**" şi în "**Rig-Veda**".

Eden - paradisul grecesc, unde ajungeau după moarte Cei Fericiţi.

efemer, adj. - trecător, vremelnic.

egocentrism, s.n. - atitudine a celui care priveşte totul prin prisma intereselor şi a sentimentelor personale; tendinţă de a face din sine "centrul universului", egotism.

emergenţă, s.f. - ieşire a unui corp, a unei substanţe, a unei radiaţii din mediul unde se găseşte.

emfază, s.f. - afectare în scris, în vorbire, în comportare, prin accentuarea unei idei, a unei supoziţii, exagerare, preţiozitate.

empatie, s.f. - interpretare a eului altuia după propriul eu; transpunerea noastră simpatetică în obiectele exterioare; intropatie.

entropie temporală, s.f. - mărime fizică ce caracterizează gradul dezordinii unui sistem. Cu cât entropia este mai mare, cu atât dezordinea este mai mare. Entropia creşte odată cu trecerea timpului.

eon, s.m. - cantitate infimă a Energiei Prime, uneori confundată cu Zeul Suprem. Eonul este o parte a Întregului, fără a avea aceeaşi putere cu acesta, dar posedând toate atributele primului.

epifanie, s.f. - fenomenul revelaţiei divine în spaţiul profan al oamenilor.

epigon, s.m. - scriitor (de valoare minoră) care imită mijloacele de expresie specifice unui mare scriitor, unui curent sau unei şcoli literare de prestigiu; urmaş, succesor (lipsit de valoare).

epistemologie, s.f. - ştiinţa cunoaşterii.

eres, s.n. - credinţă în forţe miraculoase, supranaturale.

eroologie, s.f. - ştiinţă care se ocupă de eroi (folosit de Romulus Vulcănescu în "**Mitologie românească**").

erudiţie, s.f. - cunoaştere temeinică a uneia sau a mai multor ştiinţe; cultură vastă.

escatologie, s.f. - ştiinţă care se ocupă cu sfârşitul ca fenomen logic al universului cauzal. Escatologia poate fi a lumii sau a individului.

eteric, adj. - care nu are greutate sau materialitate, uşor. Denumirea de eteric vine de la eter, substanţă chimică, uşor vaporizabilă.

etimologie, s.f. - ramură a lingvisticii care se ocupă cu istoria cuvintelor, stabilind originea şi evoluţia formei şi a sensului lor.

etnic, adj. - referitor la apartenenţa la un popor; privitor la formele de cultură şi civilizaţie specifice unui popor.

euthanasie, s.f. - moarte blândă, fără suferinţe.

exeget, s.m.- învăţat specialist în exegeză; persoană care studiază şi interpretează un text din punct de vedere filologic, istoric etc.

exhortaţie, s.f. - cuvântare, discurs prin care se urmăreşte stârnirea unui sentiment, dezlănţuirea unei acţiuni; încurajare, îndemn, imbold, înflăcărare.

existenţialism, s.n. - curent filozofic ce vizează apropierea de abis a fiinţei. Dincolo de moarte nu se află decât abisul, prăpastia, neantul. Promotori importanţi ai acestui curent sunt Albert Camus ("**Vara la Alger**"), Jean-Paul Sartre ("**Fiinţa şi Neantul**").

exorcizare, s.f. - acţiunea de a exorciza şi rezultatul ei; pretinsă eliberare de diavol prin rugăciuni, descântece etc.

facticitate, s.f. - calitate a unui eveniment politic, social, de a fi artificial.

facţiune, s.f. - grup de persoane unite pe baza unor interese politice comune (şi care de obicei se manifestă prin violenţă); partidă.

fanare, s.f. - ofilire, uscare.

fantasmagoric, adj. - care are aspectul unei fantasmagorii, care aparţine fantasmagoriei, ireal, fantastic.

fatum, s.n. - destin irevocabil, fatalitate, soartă.

fée - zână în mitologia anglo-saxonă nordică. Numele provine din franceză, fiind rezultatul colonizării normande de după anul 1066, când s-a desfăşurat bătălia de la Hastings. Denumirea **fée** are ca echivalent în limba engleză pe **fairy**.

fenomenologie, s.f. - doctrină filozofică metafizică ce îşi propune să studieze fenomenele conştiinţei prin prisma orientării şi a conţinutului lor.

ficţional, fictiv, adj. - ireal, inexistent, plăsmuit, imaginar.

filid, s.m. - bard englez, din perioada Evului Mediu timpuriu, capabil să memoreze în jur de cincizeci de mii de versuri, pentru a le recita spectatorilor sau la curţile regale.

filipică, s.f. - (conform "**Philippicae**", discursurile lui Demostene împotriva regelui Filip al II-lea al Macedoniei); discurs violent şi cu caracter acuzator, pronunţat împotriva unei persoane.

flamboaiant, adj. - formă particulară a stilului gotic, caracterizat printr-o boltă de ogivă. Figurat: referitor la un stil îndrăzneţ.

flatland (traducere din engleză, "ţara plată"): ţară bidimensională, folosită de Ouspenski pentru a ilustra incapacitatea omului tridimensional de a înţelege spaţiul cvadridimensional; la fel cum un locuitor al Flatlandei nu poate ajunge în lumea tridimensională, fiind limitat la suprafaţă, omul este restrâns la lumea tridimensională, din care se exclude dimensiunea temporală.

formalism, s.n. - orientare în artă, estetică, muzică, literatură, ce rupe forma de conţinut, tinzând să supraaprecieze forma operei de artă în dauna conţinutului, să considere forma un scop în sine şi nu ca expresie a conţinutului.

fortuna, s.f. - soartă, destin, noroc, şansă.

fortuna labilis (< lat.) - concept baroc al sorţii schimbătoare: omul nu poate stăpâni destinul, ci acesta îl stăpâneşte, luând întorsături neaşteptate.

fregată, s.f. - navă militară de dimensiuni medii. Fregata de clasă «Leander» a Marinei Regale, «HMS Jupiter» are rachete **Seawolf** şi **Exocet**.

funambulesc, adj. - bizar, excentric.

funciar, adj. - care se referă la proprietatea particulară asupra pământului sau a averilor imobiliare; care aparţine naturii, firii cuiva; de bază.

futurism, s.n. - curent literar-artistic de la începutul secolului XX, care proclamă un spirit de frondă, o negaţie totală a formelor tradiţionale şi o orientare spre cultul maşinismului, al ritmului halucinant al civilizaţiei şi al tehnicii moderne.

gnoseologie, s.f. - teorie a cunoaşterii.

goeletă, s.f. - navă cu vele din perioada romantică a navigaţiei.

gongoric, adj. - care aparţine gongorismului, curent artistic preţios, încărcat, plin de metafore.

Graal - potir, cupă, vază, crater; termenul provine din grecescul "**krater**". Se consideră că Graalul ar conţine sângele lui Iisus Hristos. J. Vendryés afirma că "nu există în nici o literatură celtică, oricât de bogată, nici o povestire care ar putea servi drept model compunerilor atât de diverse pe care literatura noastră medievală le-a dezvoltat plecând de la acest subiect" (**Căutarea Graalului, "la Quête"**). **Graalul** este legat de multe credinţe ezoterice: poate conferi deţinătorului nemurirea sau puterea absolută.

gradient, s.m. - gradaţie, variaţie a unei unităţi de măsură pe o scară de mărimi ale unui fenomen fizic.

grotesc, adj. - care excelează prin exagerare, prin deturnare a frumuseţii. Uneori grotescul se confundă cu hidosul. Noţiunea de grotesc este specific barocă.

hablador (< sp.), adj, s.m. - vorbitor, palavragiu.

hamartia (< gr. **hamartánein**, "a greşi") - eroare în judecată rezultând din caracterul tragic al personajului.

hoi polloi - denumire din limba greacă, care desemnează oamenii de rând, vulgul.

homo hominis lupus (<lat.) - "Omul este lup pentru om".

homuncul (us), s.n - om creat în viziune alchimistă; personaj artificial, anormal, cu tare fizice sau mintale.

hierofanie, s.f. - fenomenul revelaţiei divine în spaţiul profan al oamenilor.

hipnotism, s.m. - totalitatea fenomenelor caracteristice hipnozei; practicarea hipnozei şi aplicaţiile ei terapeutice.

histerezis, s.n. - fenomen potrivit căruia valoarea actuală a unei mărimi, a unui material, depinde şi de valorile anterioare ale mărimilor care o determină.

hybris, s.n. (< gr. **hybris**) - termen denumind excesul, violenţa, considerate în literatura greacă antică surse generatoare (alături de destin) ale conflictului şi prăbuşirii eroului unei tragedii.

Hyperion, - provine din numele titanului Hesperus; Hyperion înseamnă "pe deasupra mergătorul", acest fapt sugerând o transcendere a spaţiului şi timpului, dovadă fiind zborul intemporal din "**Luceafărul**", de Mihai Eminescu.

Ianus - zeul cu două feţe, Început şi Sfârşit al lumii.

Iele - fiinţe nemuritoare din mitologia română, cu darul de a lua minţile flăcăilor neştiutori care le văd goale, dansând în jurul lor. Ielele sunt fiinţe ale văzduhului, care se ivesc noaptea, îmbrăcate

sumar, își expun nurii și îi îndeamnă pe flăcăii tineri la aventuri. Aceștia își pierd dragostea pentru fetele din sat, spunându-se despre ei că "le-au luat mintea Ielele". Despre originea lor există mai multe variante: a) "sunt suflete de femei care au fost vrăjite"; b) "sunt fiicele lui Rusalim-Împărat, care trăiesc prin păduri și câmpii și îi urăsc pe creștini, pentru că aceștia, ca supuși ai tatălui lor, au trecut la creștinism"; c) "au fost trei fete ale lui Alexandru Machedon (Catrina, Zalina și Marina)", care au găsit o sticlă de apă vie și au început să zboare de năuce prin văzduh; d) sunt fete tinere transformate în babe urâte sau babe urâte transformate în fete tinere.

ignobil, adj. - josnic, mârșav, infam.

imund, adj. - murdar, având calități negative.

imortalitate, s.f. - faptul de a fi nemuritor, calitate derivând din acest fapt. "Imortalii" sunt zeii din diverse mitologii.

inclemență, s.f. - stare opusă clemenței; clemență = iertare, milă, îndurare, bunătate.

inconturnabil, adj. - de neocolit.

increat, s.n. - care există fără a fi creat.

incubus - demon masculin care, după tradiție, abuzează de femei în timpul somnului acestora.

indicibil, adj. - care nu poate fi spus, inexprimabil.

inefabil, adj. - care nu poate fi exprimat, inexprimabil.

infatigabil, adj. - neobosit, zelos.

inferis, s.n. - tărâm inferior, identificat cu Tartarul sau Hadesul din mitologia greacă; infern.

in illo tempore - "în acel timp"; referirea se face la timpul arhetipal, al începuturilor, când oamenii erau încă nemuritori și zeii se aflau în apropierea lor.

insignifiant, adj. - lipsit de importanță.

insolitare, s.f. - acțiune prin care se manifestă insolitul, neobișnuitul.

intemporalitate, s.f. - modalitate de a eluda timpul și spațiul sau universul cvadridimensional existent. Intemporal este zborul lui Hyperion, care nu respectă paradoxul relativist binecunoscut, al gemenilor, după care apare dilatarea timpului.

intermundii, s.f. - spații între lumi, unde filozofii epicureeni plasau locașul zeilor.

iraționalism, s.n. - concepție filozofică ce postulează primatul instinctelor, al trăirii, al inconștientului sau al altor facultăți iraționale asupra simțului rațiunii. Dintre reprezentanții acestei grupări îi menționăm pe Sören Kierkegaard și Friedrich Nietzsche.

ireal, s.n. - ceea ce este situat dincolo de real, care nu poate fi explicat. Irealul poate avea o notă fantastică.

Korrigane - vrăjitoare existente în legendele celților, despre care se spunea că erau extrem de libertine, nemuritoare și egale cu bărbații. Vehiculele de transport ale Korriganelor, ale zeilor celților, Badb, Diancecht, Dagda, erau numite "corbi".

lacustră, s.f. - locuință neolitică, situată deasupra unui lac sau a unei ape, comunicând cu malul printr-un pod de lemn mobil.

latent, adj. - ascuns, care nu se observă, nu se manifestă, dar poate izbucni oricând.

lepricon, s.m. (< Irish **leipreachan**, Middle Irish **luchrupan**, Old Irish **luchorpan**) - spirit (corp mic).

locvacitate, s.f. - însușirea, pornirea, obișnuința de a fi locvace, limbuție; locvace = care vorbește mult.

mag inferior, s.m. - mag cu puteri mici, de obicei confundat cu un șaman. Magul inferior nu stăpânește arta imortalizării.

mag superior, s.m. - mag cu puteri superioare, nemuritor, capabil să imortalizeze și să altereze realitatea în sensul dorit. Magi superiori sunt considerați druizii, care îi învățau pe inițiați, fără ca aceștia să scrie. Aveau stăpânire asupra elementelor naturii, asupra vieții, declanșau și opreau furtuni, devenind uneori chiar nemuritori, puteau determina femeile sterile să aibă copii (vezi legenda druidului care dă un pahar cu apă conținând un "vierme" unei astfel de femei, inducând "sarcina").

magie intersubiectivă, s.f. - magie prin care unii oameni pot atrage prezențele celeste prin lucrurile inferioare, care sunt proiecții ale lumii ierarhic superioare.

maniheist, adj.- referitor la maniheism.

maniheism, s.n. - doctrină religioasă din Orientul Apropiat, potrivit căreia lumea este guvernată de două principii, al binelui și al răului. În maniheism, oamenii devin din ce în ce mai urâți, pe măsură ce

se apropie sfârşitul. Lumea este făcută prin amestecarea particulelor de întuneric cu particulele de lumină. Bătălia pentru dobândirea luminii durează o perioadă de 1468 de ani.

Männerbünde (< germană) - în preistorie, cete de oameni: vânători, pescari, agricultori, culegători sau războinici.

memorie ancestrală, s.f. - memorie a timpurilor trecute, conservată la nivelul altor structuri decât cele organice, la care doar iniţiaţii au acces.

menestrel, s.m. - cântăreţ la curţile din Evul Mediu; trubadur, truver, denumirea vine din germanul "der Minnesänger".

mercantil, adj. - comercial, negustoresc; sens peiorativ: care se preocupă doar de câştigul material, care urmăreşte în orice moment să profite; despre sentimente: bazat pe interese materiale.

mesianism, s.n. - credinţă într-un Mântuitor divin al lumii, care stă la baza religiei mozaice şi creştine; curent filozofico-idealist.

metafizică, s.f. - parte a filozofiei idealiste, având drept obiect studierea fenomenelor care nu pot fi percepute cu simţurile noastre, care depăşesc cadrul experienţei; (în opoziţie cu dialectica) metodă generală de cunoaştere a realităţii, care se caracterizează prin abordarea izolată a proceselor şi obiectelor.

metanoia, s.f. - ştiinţă ezoterică, a lucrurilor ascunse.

metempsihoză, metemsomatoză, s.f. - termeni sinonimi cu reîncarnarea; trecerea sufletului dintr-un trup în altul, cu pierderea memoriei vieţii anterioare ("reîncarnare imperfectă") sau fără pierderea ei ("reîncarnarea perfectă"). Tema este des uzitată de o serie de scriitori, printre care Mihai Eminescu, în "**Avatarii faraonului Tlà**" sau Liviu Rebreanu, în "**Adam şi Eva**" (1925).

mimesis, s.n. - principiu estetic, dezvoltat mai ales în antichitate, potrivit căruia arta este imitarea realului; mimare.

mit, s.n. - povestire fabuloasă, care conţine istoriile şi legendele despre zeii din trecutul popoarelor, din "**Urzeit**" ("timpul originar"). După Mircea Eliade, mitul este o "**istorie adevărată**".

mitos, s.n. (< gr. **mythos**) - univers mitic, atmosferă mitică; mit.

mitul eternei reîntoarceri - mit după care istoria revine la fazele mai vechi ale dezvoltării sale. Este numit astfel de Mircea Eliade, în cartea cu acelaşi titlu.

montagne russe - aparat de divertisment întâlnit în parcurile de distracţii, constând din linii ferate cu o lungime impresionantă, cu urcuşuri, rotiri şi coborâşuri abrupte ale trenului în care se află pasagerii.

multitomie, s.f . - diviziunea în "n" părţi a unui concept, fără ca acesta să-şi piardă sensul iniţial.

multivers, s.n. - totalitatea universurilor aşezate ca foile de hârtie într-o carte. Multiversul se traduce prin multidimensionalitate.

nedecelat, adj. - opusul lui **decelat**; care nu a fost descoperit, nu a fost pus în evidenţă.

Nefârtate - în dualismul românesc, aproape bogomilic, ideea de Nefârtate este asociată cu cea de Fârtate. Nefârtatele este un exponent al Răului, în timp ce Fârtate reprezintă latura pozitivă, benefică.

nemurirea biologică, s.f. - nemurirea realizată prin manipulare genetică, aşa cum este văzută în nuvela lui Mircea Eliade "**Les trois grâces**". Protagonistele, pe jumătate tratate cu noul leac împotriva cancerului, sunt o jumătate de an tinere şi o jumătate de an bătrâne, reiterând periodic mitul Persefonei.

nemurirea energetică, s.f. - nemurirea rezultată prin influx energetic, capabil să regenereze corpul, precum la atlanţii ce reîntinereau prin folosirea unor "scântei" de mare intensitate. Exemplul cel mai potrivit este al profesorului Dominic Matei din nuvela "**Tinereţe fără de tinereţe**" a lui Mircea Eliade.

neptunic, adj. - marin; denumirea provine de la zeul Neptun, stăpânul mărilor şi al oceanelor.

nereidă, s.f. - nimfă.

nihilism, s.n. - atitudine, concepţie, tendinţă care neagă rânduielile, instituţiile, statul, morala, tendinţele culturale existente într-o societate dată, fără să le opună, în schimb, alta superioară.

nimfă, s.f. - fiinţă nemuritoare, păzitoare a unui râu sau existentă în oceane şi mări. Nimfele sunt supuse ale zeului Neptun.

nod, s.n. - unitate de măsură maritimă a vitezei, egală cu 1 852 de metri pe oră. Viteza navelor se măsoară în noduri.

notorietate, s.f. - însuşirea de a fi notoriu, faptul de a fi cunoscut de multă lume; reputaţie, faimă.
obiectiv, adj. - care există în afara conştiinţei omeneşti şi independent de ea.
obsolet, adj. (< lat.) - învechit, ieşit din uz.
omniscient, adj. - care ştie tot, atotştiutor.
Ondine - piesă de teatru a lui Giraudoux, al cărei subiect este dragostea imposibilă dintre o sirenă şi un pământean. Ideea centrală a acestei piese este similară cu cea din "**Luceafărul**", de Mihai Eminescu.
oniric, adj. - privitor la vise, care aparţine visului; care delirează, care aiurează din cauza unor obsesii sau a unor halucinaţii; despre creaţii literare: care au ca temă principală situaţiile onirice.
opulent, adj. - îmbelşugat, masiv, abundent.
OZN, -uri, s.n. – "**obiect zburător neidentificat**". În engleză UFO ("**unidentified flying object**"), la fel în germană, în franceză OVNI («**objet volant non-identifié**») sau «**soucoupe volante**» (farfurie zburătoare). Au fost văzute în antichitate, sub forma «pilonilor zburători» şi a «roţilor marine». Au diverse forme şi dimensiuni, de la câteva zeci de centimetri la kilometri întregi, şi viteze foarte mari (dispar instantaneu) : «trabuc zburător», «Leviathan», «piramidă», «şurub», «diamant răsturnat» În epoca modernă, numele de farfurii zburătoare («**flying saucers**», «**disks**») le-a fost dat de afaceristul Keneth Arnold, pe 24 iunie 1947: martorul se îndrepta spre Yakima (statul Washington), la bordul avionului personal. El a văzut nouă obiecte zburătoare de mărimea unui avion C 54 (cvadrimotor), deplasându-se cu 2000 de km/ oră. Celebru este cazul Roswell, al unei farfurii prăbuşite pe data de 2, 3 sau 4 iulie 1947, în New Mexico, în deşertul Alamogordo, pe terenul fermierului Mac Brazel. Acest caz a fost instrumentat de lt.-col. Philip J. Corso şi generalul Trudeau, stăpânii "fişetului nebun", cu lasere, aparate de văzut pe timp de noapte, cu radiaţii infraroşii, "diademe" de citit şi transmis gândurile, imaginile cerebrale video, audio etc.
pangonie, s.f. - credinţa despre naşterea întregului sistem cvadridimensional sau a eşafodajului material şi energetic în general.
panteism, s.n. - credinţa după care Dumnezeu se află în toate obiectele, elementele naturale sau în toate actele umane.
paradisul celţilor - paradis descoperit de Brain, erou din saga "**Imram Brain maic Febail**", în peregrinările sale, paradis unde nu există bătrâneţe, boli sau moarte. Paradisul celţilor este descris astfel, prin cuvinte de o extremă poezie: "O insulă stă pe picioare de bronz alb, strălucind până la capătul vremurilor... Totul e numai muzică dulce, dezmierdând auzul./ Fără jale, fără tristeţe, fără moarte, fără boli, fără bătrâneţe – iată ce semn adevărat are Emain. Nu se află altă minune la fel.../ Uită-te la Binecuvântata Ţară: marea îşi izbeşte talazul de ţărm şi sfarămă pietrele dragonului şi cristalele; curg perii cristalelor din coamele ei/ În Graţioasa Ţară cu farmec jilav vei găsi bogăţia, comoara tuturor culorilor. Vei asculta muzica dulce, vei bea acolo vinul cel mai bun / Care de aur pe Îesul Mării lunecă odată cu fluxul spre soare, care de argint pe Îesul Jocurilor şi care de bronz fără cusur./ Caii galbeni-aurii sunt colo-n luncă, alţii sunt roşii, iar alţii cu părul spinării de albastră culoare cerească.../ Cântecul zboară către navigatori, veacuri în şir el pluteşte fără tristeţe. Răsunător e refrenul de coruri cu o sută de voci care au lăsat în urmă bătrâneţea şi moartea./ Tu, Emain, cea din mare, cu multe chipuri,.../ Fie ca Brain să asculte, în mijlocul mulţimii lumeşti, înţelepciunea ce îi este vestită: porneşte în larg pe marea senină şi poate vei ajunge în Ţara Femeilor."
paradoxul gemenilor sau al lui Langevin - principiu din teoria relativităţii a lui Einstein: dacă doi gemeni sunt separaţi, unul rămânând pe Pământ, iar altul zburând cu o viteză apropiată de cea a luminii, pe o navă cosmică, se va produce între ei o desincronizare: treizeci de ani petrecuţi pe navă coincid, poate, cu mii de ani pământeni. Revenit pe Pământ, el nu-şi va mai întâlni fratele geamăn, ci îndepărtaţi urmaşi ai acestuia.
pedant, adj. - cu pretenţii de erudiţie şi de competenţă deosebită; meticulos; minuţios peste măsură.
pedantism, s.n. - paradă de erudiţie, de competenţă caracteristică pedantului; meticulozitatea excesivă şi formală; exagerare în lucruri de mică importanţă; pedanterie.
pegră, s.f. (< fr. **pègre**) - lume interlopă.
percepţie, s.f. - modul în care este receptat un obiect, un fenomen, o stare de spirit. Percepţia omului asupra lumii este subiectivă, pentru că el nu dispune de un instrument sigur de verificare a realităţii.

peren, adj. - care are caracter stabil, care durează mult timp, durabil.
pernicios, adj. - care provoacă un rău; vătămător, dăunător.
persuasiv, adj. - convingător, insistent.
pertracta, vb. - a dezbate o problemă, o chestiune în litigiu, a discuta, a trata îndelung.
pestilențialitate, s.f. (< fr. **pestilentiel**) - caracter infect, dezgustător al unui mediu social, spațiu fizic, obiect.
plutonic, adj. - care s-a format prin acțiunea vulcanilor în adâncul scoarței terestre; referitor la Pluto, zeul grec al Infernului.
pneuma, s.f. - "corpul sufletului" ("the body-soul"). Alături de suflet, "imaterial", există un "corp fizic", un "corp energetic", un "corp eteric". Fiecare dintre aceste corpuri au frecvențe specifice de vibrație.
polemică, s.f. - discuție în contradictoriu, controversă pe o temă literară, științifică, politică etc.
powwow (< Algonquian - Narragansett, **pow waw** sau **po wan**) - ceremonie acompaniată de magie, sărbătoriri și dans, la indienii nord-americani, pentru a vindeca bolile sau a avea succes la vânătoare; întrunire, miting.
precoce, adj. - timpuriu; dezvoltat fizic sau psihic, mai devreme, înainte de vârsta obișnuită.
preeminență, s.f. - superioritate netă a cuiva sau a ceva.
prezeintificare, s.f. - acțiune prin care un obiect, grup de obiecte sau persoane este adus în spațiul imaginar, este vizualizat printr-o imagine.
profan, adj.(adesea substantivat) - care nu respectă lucrurile considerate sacre; neștiutor, nepriceput.
pulsar, s.m. - sursă de radiații pulsante, detectate datorită scintilației cu ajutorul telescoapelor optice; stea pulsatoare.
realul subiectiv, s.n. - realul văzut prin intermediul simțurilor imperfecte.
redempțiune, s.f. - mântuire, izbăvire.
reiterare, s.f. - repetare a unei situații, a unui eveniment.
remanență, s.f. - stare care se menține, care rezistă; proprietate a unor senzații sau imagini de a persista după încetarea excitației care le-a produs.
revolut, adj. - care și-a încheiat cursul; terminat, împlinit, îndeplinit.
rit (1), rituri de trecere (2), ritual (3) - 1. veche credință religioasă; **2.** nașterea, botezul, nunta, moartea sunt **rituri de trecere** (conform cărții "**Riturile de trecere**" de Arnold Van Gennep); viața unei ființe muritoare este supusă unui **desfășurător temporal**, cu rol de vehicul al ființei prin diversele segmente ale vieții hărăzite. În contextul trecerii de la o comunitate arhaică la una magico-religioasă, **riturile de trecere** ocupă un rol important. **3.** ceremonial desfășurat după anumite rânduieli.
sacru, adj. - care inspiră un sentiment de venerație, sfânt.
saga, s.n. - poveste, istorisire având caracter de epopee.
scald, s.m. - nume dat poeților scandinavi, în special celor islandezi, în epoca veche a Europei.
scart, s.n. (< lat. **ex + cart**) - îndepărtare, despărțitură.
semizeu, s.m. - ființă pe jumătate divină, pe jumătate umană, care are rolul de erou civilizator. După moarte, toți eroii sunt transformați în semizei.
seraf, s.n. - înger de rang superior, situat ierarhic între arhangheli și heruvimi; prapur pe care sunt reprezentate chipuri de îngeri și care, după ritualul Bisericii Ortodoxe, se poartă la procesiunile funebre.
simpatetic, adj. - care provoacă stări sufletești; sugestiv.
sine die (< lat.) - fără termen, fără a fixa o zi anume în viitor.
sinestezie, s.f. - asociere spontană între senzații de naturi diferite; corespondență.
sociogonie, s.f. - fenomen de naștere a societății umane; cercetarea genezei relațiilor caracteristice societăților civilizate.
soitar, s.m. - fiecare din cei patru măscărici ai domnilor (fanarioți) din Țările Române care îl însoțeau pe domn la parade, petreceri etc.
soma, s.f. - corp material, neenergetic.
spiritus rector - mentor, îndrumător într-un anumit domeniu.
sprite, s.n. - spirit (în mitologia anglo-saxonă).

strelici, s.f. - pete vineţii care apar pe faţa muribunzilor.
string, s.n. - "coardă", parte constitutivă a multiversului după noile teorii privind existenţa cosmosului.
structuralism, s.n. - teorie lingvistică de azi, care susţine că limba are un caracter sistematic, alcătuind o structură în care diversele părţi se află în relaţii ce se condiţionează reciproc; teorie şi metodă aplicată în diverse ştiinţe, care îşi propune să descopere sistemele de relaţii din ştiinţa respectivă, structura ei.
subiectiv, adj. - care consideră că baza a tot ceea ce există este conştiinţa individuală; care neagă faptul că dincolo de senzaţii se află obiecte reale, independente de om; care are un caracter personal, care se petrece doar în conştiinţa cuiva.
submarin, submersibil, s.n. - navă ce se poate deplasa pe sub apă, cu aplicaţii civile şi militare. Folosit de Alexandru cel Mare, inventat de Leonardo da Vinci, primele încercări aduc aminte de savantul Halley (1716), de Robert Fulton (1801). Primele submarine sunt acţionate de forţa musculară. Unul din ele se numeşte «**Turtle**». Mai târziu se folosesc submarine «**Holland**». Celebre, din timpul războaielor mondiale sunt **Unterseeboot**-urile (**U-boot**-urile), "**Surcouf**", crucişătorul submarin cu tunuri de 203 mm, cu motor Diesel de 7 600 de CP, autonomie de 12 000 de mile şi viteză în imersiune de 10 noduri. Primul submarin atomic s-a numit «**Nautilus**»; primele submarine atomice au traversat calota polară nordică pe sub stratul de gheaţă. În 1962, «**Leninski Komsomol**» a străbătut 25 000 de mile marine pe sub banchiza Polului Nord, lucru repetat de submarinele atomice ale amiralului Sorokin.
superstring, s.n. - o dezvoltare a noţiunii de string.
stocastic, adj. - întâmplător, aleatoriu; probabilistic, referitor la "stocastică", ştiinţa probabilităţii.
superfluu, adj. - excesiv, mai mult decât este necesar sau cerut.
ştimă, s.f. - personaj din mitologia română, duh rău al apelor.
taumaturg, s.m. - persoană înzestrată cu puteri extraordinare, care poate face minuni.
tautologie, s.f. - greşeală de limbă care constă în repetarea greşită a unei părţi de propoziţie sau a unei propoziţii întregi; figură de stil care scoate efecte stilistice din astfel de repetiţii.
teandric, adj. - referitor la colaborarea dintre Dumnezeu şi om pentru realizarea planului divin.
teogonie, s.f. - naşterea zeilor.
Thanatos, Eros - zei antitetici în mitologia greacă: **thanatos** înseamnă "moarte", **eros** înseamnă "amor".
thanatic, adj. - referitor la moarte, mortal.
teluric, chtonic, adj. - referitor la pământ, pământesc.
temeritate, s.f. - îndrăzneală, capacitate de a înfrunta necunoscutul.
terror of wilderness - "teroarea sălbăticiei" - sentiment de groază ce pune stăpânire pe aceia care trăiesc în pustia geografică sau a societăţilor urbane nebenefice.
titanic, adj. - care are puteri sau proporţii extraordinare, uriaş, extraordinar, gigantic.
titanism, s.n. - spirit de revoltă; atitudine, specific romantică, de revoltă împotriva dominaţiei răului, care preconiza eliberarea totală a geniului, incapabil a se adapta la legile strâmte ale existenţei comune; răsturnare a ordinii existente.
torpilor, contratorpilor, s.n. – nave mici de luptă, de 300-1000 de tone, pe pernă de aer sau cu hidrofoil, dotate cu torpile şi rachete, cu turbine, cu tunuri de 76 de mm etc, cu rachete «**Harpoon**».
transcendent, s., adj. - situat dincolo de orice domeniu dat, de lumea materială.
transcendentalism, s.n. - concepţie filozofică întemeiată de Kant, care statuează cunoaşterea apriorică a faptelor, a fenomenelor lumii ascunse, prin apelarea la un supra-eu atotputernic.
transcorporalizare, s.f. - depăşire a graniţelor corpului.
transgresa, vb. - a trece dincolo de o limită, a cotropi.
transgresiune, s.f. - proces de înaintare a apelor marine pe uscat; sens figurat: acţiunea de a trece dincolo de limite.
transistoric, adj. - care se situează dincolo de istorie.
translatare, s.f. - deplasare.
trop, s.m. - figură de stil.
turnul de fildeş, s.n. - refugiu iluzoriu în faţa greutăţilor vieţii, imaginat de persoanele utopice.

Übermensch (< germ.) - supraom. A fost imaginat de filozoful german Friedrich Nietzsche. În plan uman, "supraomul" nu îl poate înlocui pe Dumnezeu. El trebuie să fie o ființă superioară spiritual și fizic, adică un nemuritor sau un mutant energetic al viitorului, cum îl vede Mircea Eliade în "**Tinerețe fără de tinerețe**".

ubi sunt, fortuna labilis, vanitas vanitatum - teme literare care străbat epocile, întâlnite mai ales în romantism și în scrieri cu caracter baroc; înseamnă "unde sunt", "soartă schimbătoare", "vanitatea vanităților", exprimând ideea că "totul este deșertăciune", că lumea este "deșertăciunea deșertăciunilor".

uranic, adj. - celest, referitor la sferele înalte ale spațiului. Denumirea vine de la Uranus, zeul boltei stelare în mitologia greacă.

utopie, s.f. - ideal, concepție politică sau socială generoasă, progresistă, dar irealizabilă (din cauza condițiilor obiective); proiect imaginar, fantezist, irealizabil.

valpurgic, adj. - referitor la Noaptea Valpurgiei, evenimentul precedând **Sf. Walpurgis**, în care vrăjitoarele țin **Sabatul** (în germană, sărbătoarea se numește **Walpurgisnacht**).

vaticinar, adj. - cu caracter de prezicere, profetic, vaticinant.

versatil, adj. - (despre oameni) care își schimbă cu ușurință părerile, nehotărât, nestatornic, schimbător, instabil.

veldt, veld, s.n. (< South African Dutch, Afrikaans) - regiune de câmpie, cu iarbă, vegetație mică, cu tufișuri, sau slab împădurită, caracteristică Africii de Sud.

vindicativ, adj. - răzbunător, înclinat către răzbunare.

virachochas - zei civilizatori "bărboși" din America de Sud, care, în mersul lor prin sate, i-au inițiat pe localnici într-o serie de domenii ale cunoașterii.

virtual, adj. - care există numai ca posibilitate, fără a se produce în fapt.

virtualitate, s.f. - însușirea a ceea ce este inexistent în realitate.

Völuspa - scriere făcând parte din ciclul "**Eddelor**"; în traducere înseamnă "**Cântecul Profetesei**". Vorbește de un gol primordial, numit Giunnunga Gap, lipsit de energie și de materie, vidul din știința modernă. Tatăl Absolut a transformat acest gol haotic, desprins din Eternitate, în Lume Ordonată, prin crearea Spațiului și Timpului. Astfel, în nord, a creat Niflheim, tărâmul ghețurilor și frigului, în sud, Muspellsheim, regiunea focului. Douăsprezece râuri de gheață curgeau încet spre sud, dar ele au fost dezghețate de Creator. Din aburi s-au creat Ymer, Uriașul de gheață, și vaca uriașă, Audhumba, principiu al fertilității. Din androginul Ymer s-au născut uriașii. Din vaca uriașă s-au revărsat patru șuvoaie de lapte, energiile cosmice primordiale, cvadridimensionale. Vaca uriașă a lins o bucată de gheață acoperită cu sare și astfel s-a născut Bure. Din Bor, fiul lui Bure, și Bestla, s-au născut Odin, Vili și Ve, simbol al Sfintei Treimi. Cosmogonia se încheie cu amurgul viitor al zeilor, numit **Ragnarökr.**

Yggdrasil - arborele cosmic. Un exemplu este extras din vechile legende germanice, în momentul când lupul Fenrir își dă jos lanțurile, pentru a declanșa "Armageddonul": "El s-a scuturat, iar lumea s-a cutremurat. Copacul de cenușă Yggdrasil a fost zguduit de la rădăcini până în vârfurile celor mai de sus ramuri. Munții s-au sfărâmat ori s-au despicat de sus până în jos, iar [...] pământul începea să-și piardă forma. Stelele o luaseră razna de pe cer."

Zeul Trickster (Coțcar) - zeul căruia îi place să joace feste. La germani, el este reprezentat de Loki, care determină moartea lui Baldr, punând o altă zeitate, oarbă, la o competiție sportivă, să tragă o săgeată cu vâsc în inima celui de-al doilea. Baldr va muri, fără a mai fi înviat. Printre odraslele lui Loki, menționăm zeița Hel și lupul Fenrir. Există trei populații maidu californiene: maidu din Vale, de pe Colină și de la Munte. În cazul primilor, Coyotul, un alt zeu Coțcar, elimină nemurirea, pentru că oamenii se spălau într-un lac cu apă vie: primul său fiu va fi Primul Mort. Introduce riturile funerare și se va sinucide, ajungând în regatul morților. La maidu de pe Colină, Creatorul și Coyotul sunt eterni. Coyotul introduce procreația pe cale sexuală și nașterea în dureri, rămânând stăpân pe pământ, după ce Creatorul se va retrage. La maidu de la Munte, Coyotul introduce moartea și riturile funerare. La indienii ingalik din Alaska, Corbul va crea rasele omenești rele și îi face pe oameni muritori. Zeul Coțcar este identificat cu Maleficul.

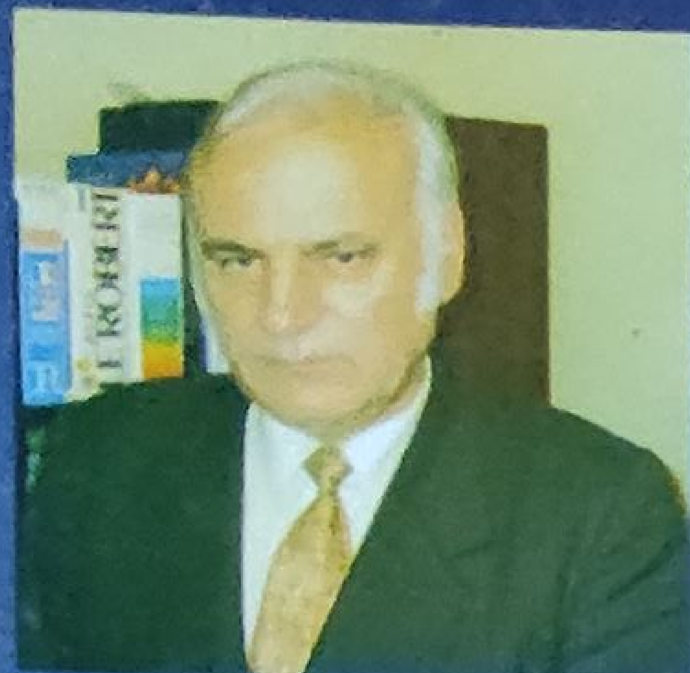
Bibliografie selectivă

***, „**Crestomație de literatură universală**“, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1983.
***, „**Dicționar al literaturii engleze**“, Editura Științifică, București, 1970.
***, „**Dicționar de literatură română. Scriitori, reviste, curente**“, coordonator: Dimitrie Păcurariu, București, Editura Univers, București, 1979.
***, „**Dicționar de termeni literari**“, Editura Academiei, București, 1976.
***, „**Dicționar de terminologie literară**“, Editura Științifică, București, 1970.
***, „**Dicționarul esențial al scriitorilor români**“, coordonatori: Mircea Zaciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu, Editura Albatros, București, 2000.
***, „**Dicționarul Literaturii Române de la origini până la 1900**“, Editura Academiei, București, 1979.
***, „**G. Călinescu interpretat de...**“, Editura Eminescu, București, 1971.
***, „**Realismul**“, Editura Tineretului, București, 1969.
***, „**Scriitori francezi**“, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1978.
***, „**Scriitori români**“, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1978.
***, „**Tudor Arghezi, interpretat de...**“, Editura Eminescu, București, 1971.
***, „**V. Voiculescu interpretat de...**“, Editura Eminescu, București, 1981.
***, „**Walhalla și Thule. Mituri și legende vechi germanice**“, volumele I-II, Editura Minerva, București, 1977.
Albérès, R.-M., „**Istoria romanului modern**“, Editura pentru Literatură Universală, București, 1968.
Alexandrescu, Sorin; Rotaru, Ion, „**Analize literare și stilistice**“, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1967.
Bachelard, Gaston, „**Aerul și visele**“, Editura Univers, București, 1999.
Bachelard, Gaston, „**Pământul și reveriile odihnei**“, Editura Univers, București, 1999.
Baconsky, A. E., „**Meridiane. Pagini despre literatura universală contemporană**“, Editura pentru Literatură, București, 1969.
Balotă, Nicolae, „**De la Ion la Ioanide, Prozatori ai secolului XX**“, Editura Eminescu, București, 1974.
Balotă, Nicolae, „**Introducere în opera lui Al. Philippide**“, Editura Minerva, București, 1974.
Balotă, Nicolae, „**Literatura absurdă**“, Editura Teora, București, 2000.
Balotă, Nicolae, „**Lupta cu absurdul**“, Editura Univers, București, 1971.
Balotă, Nicolae, „**Opera lui Tudor Arghezi**“, Editura Eminescu, București, 1979.
Barilli, Renato, „**Poetică și retorică**“, Editura Univers, București, 1975.
Barthes, R.; Baudry; J. L.; Derrida, J.; Goux, J. J.; Houdebine, J. L.; Ricardou, J.; Risset, J.; Sollers, Ph.; Todorov, Tz.; „**Pentru o teorie a textului**“, Editura Univers, București, 1980.
Barthes, Roland, „**Romanul scriiturii. Antologie**“, Editura Univers, București, 1987.
Bălu, Ion, „**Lucian Blaga**“, Editura Albatros, București, 1986.
Bălu, I., „**Marin Preda. Moromeții**“, Tabel cronologic, prefață, note și bibliografie, Ed. Albatros, București, 1979.
Béguin, Albert, „**Sufletul romantic și visul**“, Editura Univers, București, 1998.
Berger, René „**Mutația semnelor**“, Editura Meridiane, București, 1978.
Blaga, Lucian, „**Trilogia culturii**“, Editura Minerva, București, 1985.
Blaga, Lucian, „**Trilogia valorilor**“, Editura Minerva, București, 1987.
Blanchot, Maurice, „**Spațiul literar**“, Editura Univers, București, 1980.
Booth, Wayne C., „**Retorica romanului**“, Editura Univers, București, 1976
Bote, Lidia, „**Simbolismul românesc**“, Editura pentru Literatură, București, 1966.
Boutière, Jean, „**Viața și opera lui Ion Creangă**“, Editura Junimea, Iași, 1976.
Bremond, Claude, „**Logica povestirii**“, Editura Univers, București, 1981.
Bucur, Marin, „**Blaga, dor și eternitate**“, Editura Albatros, București, 1971.

Buhociu, Octavian, „**Folclorul de iarnă, ziorile şi poezia păstorească**", Editura Minerva, Bucureşti, 1979.
Burgos, Jean, „**Pentru o poetică a imaginarului**", Editura Univers, Bucureşti, 1988.
Caillois, Roger, „**În inima fantasticului**", Editura Meridiane, Bucureşti, 1971.
Caraion, Ion, „**Sfârşitul continuu**", Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1977.
Călin, Vera, „**Romantismul**", Editura Univers, Bucureşti, 1970.
Călinescu, G., „**Estetica basmului**", Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1965.
Călinescu, G., „**Istoria literaturii române de la origini până în prezent**", Editura Minerva, Bucureşti, 1982.
Călinescu, G., „**Istoria literaturii române. Compendiu**", Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1963.
Călinescu, G., „**Opera lui Mihai Eminescu**", Editura Minerva, Bucureşti, 1969-1970.
Călinescu, G., „**Universul poeziei**", Editura Minerva, Bucureşti, 1971.
Călinescu, G., „**Viaţa lui Mihai Eminescu**", Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1969.
Cărtărescu, Mircea, „**Postmodernismul românesc**", Editura Humanitas, Bucureşti, 1999.
Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain, „**Dicţionar de simboluri**", Editura Artemis, 1995, vol. 1-3.
Cioculescu, Şerban, „**I. L. Caragiale**", Editura Tineretului, Bucureşti, 1967.
Cioculescu, Ş., Streinu, Vl., Vianu, T., „**Istoria literaturii române moderne**", E.D.P., Bucureşti, 1971.
Ciopraga, Const., „**Literatura română între 1900 şi 1918**", Editura Junimea, Iaşi, 1970.
Ciopraga, Const., „**Personalitatea literaturii române**", Editura Junimea, Iaşi, 1973.
Coman, Mihai, „**Mitologie populară românească**", Editura Minerva, Bucureşti, 1976.
Constantinescu, I., „**Caragiale şi începuturile teatrului european**", Editura Minerva, Bucureşti, 1974.
Constantinescu, Pompiliu, „**Studii şi cronici literare**", Editura Albatros, Bucureşti, 1974.
Crohmălniceanu, Ov. S., „**Literatura română între cele două războaie mondiale**", vol.I-III, Editura Minerva, Bucureşti, 1972-1975.
Crohmălniceanu, Ov. S., „**Literatura română şi expresionismul**", Editura Eminescu, Bucureşti, 1971.
Culianu, Ioan Petru, „**Gnozele dualiste ale Occidentului**", Editura Nemira, Bucureşti, 1995.
Culianu, Ioan Petru, „**Mircea Eliade**", Editura Nemira, Bucureşti, 1995.
Damian, S., „**G. Călinescu - romancier. Eseu despre măştile jocului**", Editura Minerva, Bucureşti, 1971.
Damian, S., „**Intrarea în castel**", Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1970.
Del Conte, Rosa, „**Eminescu sau despre Absolut**", Editura Dacia, Cluj, 1990.
Dimisianu, G., „**Prozatori de azi**", Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1970.
Dragomirescu, Gh. N., „**Mică enciclopedie a figurilor de stil**", Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1975.
Drimba, Ovidiu, „**Istoria literaturii universale**", Editurile Saeculum, Vestala, Bucureşti, 1999, volumele 1-2.
Dumitrescu-Buşulenga, Zoe, „**Eminescu - cultură şi creaţie**", Editura Eminescu, Bucureşti, 1976.
Dumitrescu-Buşulenga, Zoe, „**Renaşterea. Umanismul şi destinul artelor**", Editura Univers, Bucureşti, 1975.
Durand, Gilbert, „**Structurile antropologice ale imaginarului**", Editura Univers, Bucureşti, 1977.
Eco, Umberto, „**Lector in fabula**", Editura Univers, Bucureşti, 1991.
Eco, Umberto, „**Limitele interpretării**", Editura Pontica, Constanţa, 1996.
Eco, Umberto, „**Şase plimbări prin pădurea narativă**", Editura Pontica, Constanţa, 1997.
Eliade, Mircea, „**Aspecte ale mitului**", Editura Univers, Bucureşti, 1978.
Eliade, Mircea, „**De la Zalmoxis la Genghis-Han**", Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1980.
Eliade, Mircea, „**Istoria credinţelor şi ideilor religioase**", Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1986.
Eliade, Mircea, „**În curte la Dionis**", Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1981.
Eliade, Mircea, „**La ţigănci şi alte povestiri**", Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1969.
Eliade, Mircea, „**Maitreyi. Nuntă în cer**", Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1969.
Eliade, Mircea, „**Sacrul şi profanul**", Editura Humanitas, Bucureşti, 1992.

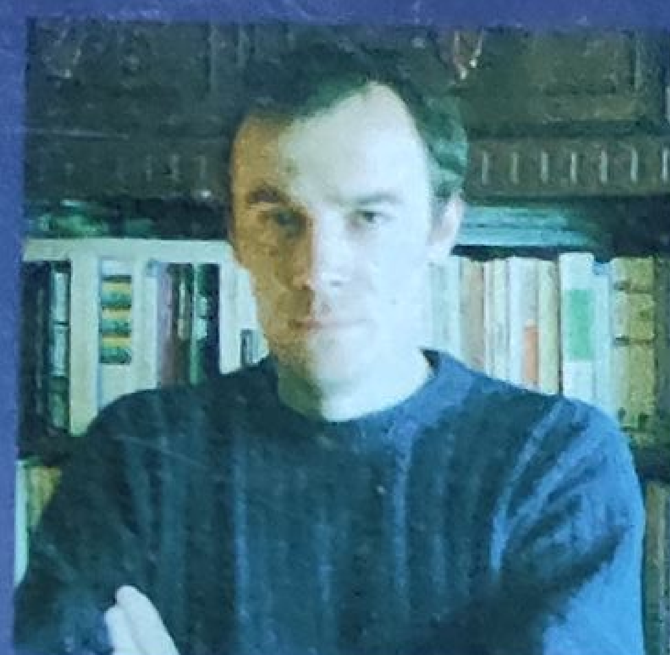
Empson, William, „**Şapte tipuri de ambiguitate**", Editura Univers, 1981.
Facon, Nina, „**Istoria literaturii italiene**", Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1969.
Firan, Florea, Popa, Constantin M., „**Literatura diasporei**", Editura Poesis, Craiova, 1996.
Frazer, James George, „**Creanga de aur**", Editura Minerva, Bucureşti, 1980, volumele I - V.
Galdi, Ladislau, „**Introducere în stilistica literară a limbii române**", Editura Minerva, Bucureşti, 1976.
Gană, George, „**Opera literară a lui Lucian Blaga**", Editura Minerva, Bucureşti, 1976.
Gorcea, Petru Mihai, „**Mircea Eliade**", Casa editorială CUGET, SIMŢIRE, CREDINŢĂ, Bucureşti, 1993.
Gorcea, Petru Mihai, „**Nesomnul capodoperelor**", Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1977.
Grigorescu, Dan, „**Romanul american al secolului XX**", Editura Saeculum I.O., Vestala, Bucureşti, 1999.
Horia Mazilu, Dan, „**Barocul în literatura română**", Editura Minerva, 1976.
Hufnagel, Erwin, „**Introducere în hermeneutică**", Editura Univers, Bucureşti, 1981.
Iliescu, Adriana, „**Realismul în literatura română**", Editura Minerva, Bucureşti, 1975.
Iosifescu, Silvian, „**Literatura de frontieră**", Editura enciclopedică română, Bucureşti, 1971.
Iosifescu, Silvian, „**Mobilitatea privirii. Naraţiunea în secolul al XX-lea**", Editura Eminescu, 1976.
Irimia, Dumitru, „**Structura stilistică a limbii române contemporane**", Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1986.
Kayser, Wolfgang, „**Opera literară. O introducere în ştiinţa literaturii**", Ed. Univers, Bucureşti, 1979.
Kernbach, Victor, „**Enigmele miturilor astrale**", Editura Albatros, Bucureşti, 1973.
Kernbach, Victor, „**Miturile esenţiale**", Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1978.
Lotreanu, Ion, „**Introducere în opera lui Mircea Eliade**", Editura Minerva, Bucureşti, 1980.
Lovinescu, Eugen, „**Critice**", II, Editura Minerva, 1982.
Lovinescu, Eugen, „**Istoria literaturii române contemporane**", Editura Minerva, Bucureşti, 1973.
Lovinescu, Eugen, „**T. Maiorescu şi contemporanii lui**", Editura Minerva, Bucureşti, 1974.
Luca, Eugen, „**Sadoveanu sau elogiul raţiunii**", Editura Minerva, Bucureşti, 1972.
Maiorescu, Titu, „**Critice I, II**", Editura Minerva, Bucureşti, 1973.
Manolescu, Florin, „**Literatura S.F.**", Editura Univers, Bucureşti, 1980.
Manolescu, Nicolae, „**Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc**", Bucureşti, 1980-1981.
Manolescu, Nicolae, „**Contradicţia lui Maiorescu**", Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1970.
Manolescu, Nicolae, „**Istoria critică a literaturii române**", Editura Minerva, Bucureşti, 1990.
Manolescu, Nicolae, „**Literatura română postbelică**", Editura Aula, Braşov, 2001, vol. I-III.
Manolescu, Nicolae, „**Sadoveanu - utopia cărţii**", Editura Eminescu, Bucureşti, 1976.
Marino, Adrian, „**Dicţionar de idei literare**", volumul I, Editura Eminescu, Bucureşti, 1973.
Marino, Adrian, „**Hermeneutica ideii de literatură**", Editura Dacia, Cluj-Napoca,1987.
Marino, Adrian, „**Hermeneutica lui Mircea Eliade**", Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1980.
Marino, Adrian, „**Opera lui Alexandru Macedonski**", Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1967.
Martini, Fritz, „**Istoria literaturii germane**", Editura Univers, Bucureşti, 1972.
Matei, Horia, „**Literatura şi fascinaţia aventurii**", Editura Albatros, Bucureşti, 1986.
Mazilu, Dan Horia, „**Barocul în literatura română**", Editura Minerva, 1976.
Mazilu, Dan Horia, „**Recitind literatura română veche**", I, Editura Universităţii, Bucureşti, 1994.
Micu, D., „**G. Călinescu între Apollo şi Dionysos**", Editura Minerva, Bucureşti, 1979.
Micu, D., „**Istoria literaturii române. De la creaţia populară la postmodernism**", Ed. Saeculum I.O., Bucureşti, 2000
Micu, D., „**Scurtă istorie a literaturii române**", Editura Iriana, 1995, voi. I-II.
Micu, D., ***Introducere*** la „**Maitreyi. Nuntă în cer**", Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1969.

Cuprins



Gheorghe SOARE. Profesor de limba şi literatura română cu îndelungată experienţă la catedră, în prezent inspector de specialitate la Inspectoratul Şcolar Judeţean Argeş. Născut la 10 februarie 1948, în comuna Bradu, judeţul Argeş. Studii de filologie şi de limba şi literatura română la Institutul Pedagogic din Piteşti şi la Universitatea din Bucureşti, în perioada 1965-1972. Inspector şcolar şi inspector şcolar general adjunct în judeţul Argeş în perioada 1976-1983. Eseuri şi studii critice despre M. Eminescu, I. L. Caragiale, I. Creangă, V. Alecsandri, L. Blaga, G.Topîrceanu, M. Preda, Şt. Bănulescu, M. Eliade, J. L. Borges , M. Sorescu, Al. Ivasiuc.

Volume publicate în colaborare, cu orientare literară şi metodică: **„Literatura română. Ghidul candidatului la examenul de admitere în liceu"**, Editura Corint, Bucureşti, 1996, **„Literatura română pentru examenul de capacitate"**, Editura Petrion, Bucureşti, 1998, **„Literatura română pentru examenul de bacalaureat şi pentru admiterea în învăţământul superior"**, Editura Carminis, Piteşti, 2001, **„Limba şi literatura română pentru clasa a IX-a. Îndrumător pentru manualele alternative"**, Editura Carminis, 2002, **„Limba şi literatura română pentru clasa a X-a. Îndrumător pentru manualele alternative"**, Editura Carminis, 2002, **„Limba şi literatura română pentru clasa a XI-a. Îndrumător pentru manualele alternative"**, Editura Carminis, 2003, **„Limba şi literatura română. Proză, poezie, dramaturgie. Subiecte rezolvate pentru examenul de bacalaureat"**, Editura Carminis, 2004.



Hadrian SOARE. Profesor de limba şi literatura română la Colegiul Naţional "Zinca Golescu" din Piteşti. Născut la 28 martie 1970, în Câmpulung-Muscel. Absolvent al Facultăţii de Chimie de la Universitatea din Bucureşti, în 1993, şi al Facultăţii de Litere de la Universitatea din Piteşti, în 1998. Debut literar în anul 2000, la Editura Paralela 45, cu romanul **„Triumful lui Ares"**. A publicat studii de istorie şi de critică literară în reviste de cultură. În colaborare cu Gheorghe Soare, a publicat lucrările **„Literatura română pentru examenul de bacalaureat şi pentru admiterea în învăţământul superior"**, Editura Carminis, Piteşti, 2001, **„Limba şi literatura română pentru clasa a IX-a. Îndrumător pentru manualele alternative"**, Editura Carminis, 2002, **„Limba şi literatura română pentru clasa a X-a. Îndrumător pentru manualele alternative"**, Editura Carminis, 2002, **„Limba şi literatura română pentru clasa a XI-a. Îndrumător pentru manualele alternative"**, Editura Carminis, 2003, **„Limba şi literatura română. Proză, poezie, dramaturgie. Subiecte rezolvate pentru examenul de bacalaureat"**, Editura Carminis, 2004.

Trăim într-o lume în mişcare permanentă, în care teoria informaţiei şi mijloacele tehnice modifică substanţial sistemele de referinţă şi de reprezentare a relaţiilor umane, creând noi forme de exprimare, de comunicare. Textul, cunoscut la obiectul limba şi literatura română îndeosebi ca text literar, nu-şi diminuează, cum s-ar părea, importanţa, ca simbol desuet al unei lumi revolute, ci îşi extinde sferele de reprezentare, împlinind, în mod neaşteptat, căutări filozofice şi literare mai vechi, dar de mare îndrăzneală vizionară. Textul, inclusiv textul literar, devine, în lumea modernă, conceptul acaparator, integrator, definitoriu pentru semnele prin care acesta se proiectează într-un nou spaţiu referenţial, puternic informatizat, aflat într-o surprinzătoare dinamică. Lumea ca text, iată uluitoarea formulă asociativă pe care o propun noile modalităţi de reprezentare a teoriei informaţiei, părând să acrediteze, într-o neaşteptată reconsiderare, primordiala afirmaţie „La început a fost Cuvântul". Textul ca lume şi lumea ca text reprezintă noua formulă de existenţă umană în condiţiile globalizării şi ale comunicării generalizate prin mijloacele sofisticate ale tehnicii moderne, îndeosebi prin Internet. Este ceea ce încearcă să demonstreze cartea de faţă, având ca punct de referinţă noile manuale opţionale pentru prima clasă de liceu, ce pot deveni, în practica didactică, o amplă carte a universurilor deschise.

ISBN 973-7826-47-7

